

32 صفحة
الثمن واحد جنيه

اسبوعية - السنة الأولى - العدد الرابع - الاثنين 16 رجب 1428هـ 6 أغسطس 2007 م

نص مسرحى لمرتكب مذبحة معهد فرجينيا

المنصف السويسى : نحن عباقرة فى الفشل!

الهوس بالغرب وخيانة المسرح العربى

بدعة مهرجان المرأة المخرجة

آفاق التجريب فى المسرح السعودى

لوحة للفنان العالمى جورج سورا

مســـرحنا

تصدر عن وزارة الثقافة المصرية
الهيئة العامة لقصور الثقافة

رئيس مجلس الإدارة:
د. أحمد نوار

رئيس التحرير:
يسرى حسان

● بعد انتهائه من المشاركة فى العرض المسرحى "الإكليل والعصفور" للمؤلف أسامة نور الدين والمخرج محسن رزق، لمنتخب جامعة عين شمس المسرحى، يستعد الممثل الشاب "عمرو محمود" لبدء بروفات مسرحية "رسالة طير" من إخراج أحمد وهبة.

العنوان: الهرم تقاطع شارع خاتم المرسلين مع شارع اليابان
قصر ثقافة الجيزة – ت. فاكس35634313
E_mail:masrahona@gmail.com

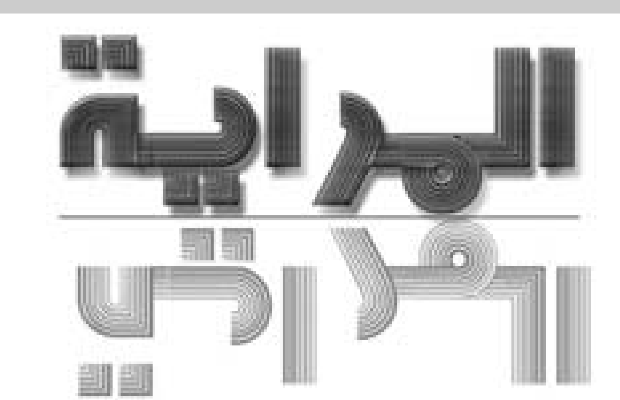
●المواد المرسلة للنشر تكون خاصة بالجريدة ولم يسبق نشرها بأى وسيلة.. والجريدة ليست مسئولة عن رد المواد التى لم تنشر.

● الاشتراكات ترسل بشيكات او حوالات بريدية باسم الهيئة العامة لقصور الثقافة ١٦ ش امين سامى من قصر العينى ـ القاهرة.

(أسعار البيع فى الدول العربية)
● تونس 1,100 دينار ● المغرب 8 دراهم
● الجزائر 50 DA ● سوريا 35 ليرة
● لبنان 1500 ليرة ● الأردن 500 فلس
● السعودية 5 ريالات ● الإمارات 5 دراهم
● قطر 5 ريالات ● سلطنة عمان 500 بيزة ●
اليمن 80 ريالاً ● فلسطين 60 سنتاً
● ليبيا 500 درهم ● الكويت 350 فلساً
● البحرين 5 ريالات ● السودان 900 جنيه.

الاشتراكات السنوية

داخل مصر 52 جنيهاً– الدول العربية 65 دولاراً– الدول الاوروبية وأمريكا 95 دولاراً



فى الأعداد القادم





لوحة الغلاف

تميز جورج سورا 1859-1891 بأسلوب فنى مبتكر يرجع إلى نوع دراسته المتخصصة فى التصوير والتى بدأها على يد المصور الكلاسيكى ليمان إلى جانب دراسته لأعمال الفنانين السابقين له مثل ديلا كروا، ثم ذهب إلى دراسة نظريات الضوء وصلتها بالألوان، كما درس ما كتبه سيفرول عن الألوان المتضادة والمكملة إلى أن بلغ توليفات خاصة به من الألوان المتكاملة «أحمر وأخضر وأزرق وبرتقالى وأصفر وبنفسجى» ووصل لابتكار جديد فى توزيع اللون عرف باسم «التقسيمة» وتعتمد هذه الطريقة على رسم المساحات اللونية على هيئة بقع صغيرة منفصلة متصلة من ألوان أصلية متكاملة ينتج من تجميعها اللون المطلوب تأثيره على العين إذا نظرنا إليها من مسافة بعيدة، كما ننظر إلى الصورة المرئية على خشبة المسرح، وكانت اللوحات تستغرق وقتاً طويلاً تبعاً لطريقة رسمها والحسابات والمعادلات الدقيقة التى يريدها الفنان. ففى لوحة السيرك « 152x185 cm» oil on canvas زيت على كنفاس وقد نفذها بالطريقة التنقيطية واهتم بالتوزيع الهندسى للخط واللون ليعبر عن الحركة القوية والرشيقة المتمثلة الحصان ولاعبة السيرك التى تقف على ظهر الحصان على أطراف أصابع إحدى قدميها بينما يدور فى الهواء لاعب سيرك ويقف فى الحلبة مروض وبهلوان وكلهم فى حالة حركة دائرية وحيوية تتفجر من حلبة السيرك بينما تراص الجمهور فى حالة ثبات تام يتابعون فى اندماج استغراق تام. وتوضح لوحة سورا جانباً مهماً فى نوعية الجمهور وفترته الزمنية تاريخاً من نوعية طراز الملبس، كما توضح أنه جمهور كان يتأنق ويذهب الى المسرح فى جدية وعشق والتزام، كما توضح جانباً آخر وهو أن جميع الطبقات الشعبية كانت ترتاد المسرح وتخصص له قدراً من المال والوقت ..فقد تألق السيرك وأشاع البهجة والحيوية والمرح فى نفوس المتفرجين وأشاع « سورا» فى نفوسنا بهجة أخرى من خلال تعبيره عن الحركة بمهارة وتنسيق هندسى يستفيد منه المسرح فى صياغة المشهد المسرحى وتوزيع الحركة بين الثابت والمتحرك من جهة وفى علاقته بالجمهور من جهة أخرى، وأن وجود الجمهور متفاعلاً فى العرض المسرحى يحتاج إلى تقنيات وحسابات هندسية وتقسيمات فراغية، فالمسرح أنواع عديدة ويتعدد بتعدد علاقة الجمهور بمكان التمثيل، فما نراه الآن ليس هو النوع الوحيد، وإنما هذا النوع يسمى بمسرح البروسينيم أو العلبة الإيطالية وهناك المسرح المفتوح والمسرح الدائرى ومسرح الحديقة والشارع ومسرح فى أماكن أثرية وفى الجراج، كثير من الأشكال المسرحية كلها تيحكمها طبيعة وضع الجمهور بالنسبة لمكان التمثيل. إذن فهو عالم من الممكنات والصياغات المسرحية التقليدية وغير التقليدية والمرنة والمتحركة ، منها ماهو معد خصيصاً وبشكل ثابت، ومنها ما تتم تهيئته للعرض المسرحى فقط ومنها متجول أو عائم على سطح المياه وكلها دائما تبحث عن متفرج يهوى المسرح ويكون الجمهور جزءاً من كل منفصل متصل هو وباقى عناصر العرض المسرحى يحققون توليفة سورا وتقسيماته وبقعه الصغيرة المتجاورة ولكنها تؤثر فى بعضها البعض وتتفاعل وينتج منها لون جديد لا يوجد إلا فى دفء الجمع المسرحى لتكون أنت عزيزى المتفرج جزءاً من العرض المسرحى.

صبحى السيد

اختفاء أبحاث دورته الأولى...

تأجيل المؤتمر العلمى لمسرح الأقاليم حتى إشعار آخر...!!



■ عبدالرحمن الشافعى



■ د. محمود نسيم

تقرر مؤخرًا تأجيل فعاليات الدورة الثانية للمؤتمر العلمى للمسرح المصرى فى الأقاليم الذى تعقده إدارة المسرح بهيئة قصور الثقافة.

وعلى الرغم من ترشيح عدة محافظات لتشهد فعاليات الدورة الثانية للمؤتمر فإن مسئولى المؤتمر لم يستقروا حتى الآن على مكان محدد مع عدم الإعلان النهائى عن موعد افتتاحه.

تم تشكيل أمانة المؤتمر هذا العام برئاسة المخرج عبد الرحمن الشافعى، وأمينه العام د. محمود نسيم واختيار محمد الشربينى ومحمد الروبى أمينين مساعدين.

يذكر أن أبحاث الدورة الأولى للمؤتمر لم تطبع حتى الآن ولم يتم الإعلان عن مصيرها بشكل رسمى ومازالت توصيات هذه الدورة قيد الدراسة والبحث لوضع تصورات كيفية تنفيذها على الرغم من مرور أكثر من عشرة شهور على انتهاء دورة المؤتمر الأول .

وعن المحاور البحثية والنقاشية للمؤتمر هذا العام يقول د. نسيم إنها تتمركز فى 3 محاور هى "المسرح فى عصر الصورة – الرقابة وحرية التعبير– الإبداع وقضايا الواقع"

ويقول المخرج عبد الرحمن الشافعى ، رئيس المؤتمر : إن الدورة الأولى للمؤتمر كانت تأسيسية إلا أنها بداية جيدة، وعن سبب عدم طباعة أبحاث المؤتمر الأول حتى الآن يؤكد الشافعى أن السبب يعود لضعف الأبحاث، ولأن معظمها لم يصل إلى مستوى البحث العلمى الجيد وكانت مجرد أوراق عمل وشهادات، وتسببت فى حدوث عدة إشكاليات أثناء عرضها بالمؤتمر، كما أن معظم الباحثين الذين شاركوا فى المؤتمر الأول لا علاقة لهم بمسرح الأقاليم.

الشافعى أكد أن أبحاث الدورة الثانية للمؤتمر ستجمع ما بين الأكاديمية وشهادات المبدعين الذين قدموا أعمالاً مهمة بمسرح الأقاليم وربما يتم جمع أبحاث هذه الدورة مع أبحاث الدورة الأولى فى كتاب واحد.

■ عفت بركات





■ د. أحمد نوار

يظل المسرح فناً عظيماً يتسع لعدد هائل من العناصر الجمالية، وهو فن يستعصى على الأنانية والنرجسية، فهو بحق "أبو الفنون" الذى يعتمد على "الجماعية" فى عناصره التى تبدو قبل أن تكتمل على خشبة المسرح مجموعة من الأشياء لا علاقة لها ببعضها البعض لكنها حين تتشكل فى الفضاء المسرحى فإنها تعكس جمالاً يعانق المشاهد، من هنا فإن قضية تلقى المسرح بحاجة إلى درس علمى يضع أيدينا على عناصر الظاهرة المسرحية (النص، الأداء، السينوغرافيا ، الإخراج ، الموسيقى ، المتلقى)، ما يهمنى فى هذا السياق هو العنصر الأخير "المتلقى" وهو هدف العملية المسرحية الذى تستهدفه فى الطريق لتفعيل وعيه الاجتماعى والجمالى، فالمسرح ليس وسيطاً بسيطاً، إنما هو ذلك الكل المركب الذى يهدف إلى تغيير الوعى بالأشياء والأفكار والتصورات، من هنا فإن الهيئة العامة لقصور الثقافة كانت قد عقدت المؤتمر العلمى الأول للمسرح المصرى فى الأقاليم 2006 ليكون بداية للدرس والحوار العلمى الخلاق لوضع المشهد المسرحى كاملاً أمام أصحاب الظاهرة من باحثين وفنانين ليكشفوا لنا عن سلبيات وإيجابيات الظاهرة المسرحية ويصفوا لنا الحلول لتجاوز العقبات، ثم تأتى "مسرحنا" لتضع الفعاليات المسرحية نصب أعينها لتستكمل تغطية المشهد المتسع؛ فما أحوج مسرحنا إلى نقاد وباحثين لدرس الظواهر المسرحية المتعددة من مسرح الأقاليم، إلى المسرح الخاص، ومسرح الدولة؛ لتتكاتف جميع الأيدى مستهدفة الإنسان المصرى محاولة إيقاظ وعيه الجمالى والفنى بالمسرح وما يطرحه من قضايا حيوية مهمة تسهم بالتأكيد فى زيادة وعيه بقضايا وطنه وأمته.

دراسات حرة بآداب مسرح للمواهب الجديدة..!!

فى محاولة جديدة لإعادة تأهيل وتدريب المواهب والطاقات الشابة فى مختلف عناصر الفن المسرحى.

أعلن قسم المسرح بكلية الآداب ـ جامعة حلوان ـ مؤخراً عن افتتاح قسم خاص للدراسات الحرة لتخصصات "التمثيل والإخراج، الديكور، الدراما والنقد المسرحى"، بعد بدء تنفيذ مشروع مماثل بالمعهد العالى للفنون المسرحية منذ أكثر من عامين.

ويقول د. عاطف عبد السلام ، عميد كلية الآداب بجامعة حلوان : إن الدراسة بقسم الدراسات الحرة سوف تمنح الفرصة لراغبى دراسة المسرح لتطوير وتنمية قدراتهم، مع تنمية الموارد المالية للجامعة فى الوقت نفسه للعمل على تطوير منشآتها والقاعات الدراسية، وخاصة أن قسم المسرح يعانى من أزمة شديدة تتعلق بعدم توفير أماكن خاصة لتدريب طلابه.

وأشار د. عاطف عبد السلام أن تكاليف الدورة لن تتعدى مبلغ 600 جنيه للطالب طوال فترة الدراسة، وعن برنامج الدراسة بهذه الدورات يقول د. عبد المنعم علوانى "رئيس قسم المسرح بكلية الآداب بجامعة حلوان": إن الدراسة ستكون لمدة ثلاثة أشهر على مرحلتين الأولى لتلقى الأساسيات العلمية والعملية الأولية، يلتحق الطالب بعدها بالمرحلة الثانية للدراسة فيها بشكل متخصص ودقيق.

■ أميرة الوكيل

عدوى إغلاق المسارح تصيب جامعة القاهرة



■ محمود الفشنى

■ خالد البكرى

تواجه العروض المسرحية التى تقدمها فرق المسرح الجامعى التابعة لكليات جامعة القاهرة أزمة كبيرة بعد قرار د.على عبد الرحمن "رئيس الجامعة" بإغلاق جميع المسارح الموجودة بكليات الجامعة، لحين الانتهاء من عمليات تجديدها وتطويرها، وهى مسارح كليات "الزراعة والحقوق والتجارة والمدينة الجامعية".

وتقوم إحدى الشركات الخاصة حالياً بعملية تأمين هذه المسارح وصيانتها مع توفير جميع وسائل الأمان والدفاع المدنى.

يقول "محمود الفشنى ، مدير عام رعاية الشباب بجامعة القاهرة" إن الجامعة خصصت ميزانية تغطى جميع أعمال تجديد المسارح وتحديث أجهزة الصوت والإضاءة وسيتم الانتهاء قريبا من تجهيز المسارح الخاصة بالجامعة لاستقبال عروض المسرح التى يقدمها الطلاب، بعد الحصول على موافقة الدفاع المدنى لتشغيل المسارح ضماناً لصلاحيتها .

أضاف "خالد البكرى ، مسئول النشاط المسرحى بالجامعة" أن الجامعة تقوم حاليا بالإعداد لتنظيم مهرجان كبير للعروض المسرحية فى نوفمبر القادم مع تنفيذ عدد من مسابقات المسرح الجامعى سوف يتم الإعلان عن شروطها قريباً فى مجالات التأليف المسرحى والديكور، ولأول مرة تنظم جامعة القاهرة مسابقة كبرى لفنون مسرح العرائس مع مسابقات خاصة للتمثيل الصامت.

أما عن الجديد هذا العام فإن جامعة القاهرة سوف تقوم بإعادة إنتاج العروض المسرحية المهمة التى قدمتها فرق الجامعة خلال السنوات الماضية فى إطار الاحتفال بمئوية الجامعة مع الاهتمام بإنتاج عروض مسرحية تعتمد على تقديم نصوص من تأليف طلاب الجامعة إضافة إلى أهم النصوص المسرحية التى كتبها خريجو الجامعة والذين أصبحوا فيما بعد من أعلام فن المسرح مثل: د. رشاد رشدى، د.عبد العزيز حمودة.

■ مروة سعيد

نادى بورسعيد منتهى النشاط

نادى المسرح بفرع ثقافة بورسعيد ، يشهد حاليًا حالة من النشاط والحيوية بعد الانتهاء من تقديم سبعة عروض مسرحية تم عرضها مؤخراً هى « قنطرة سربال » للمؤلف أحمد عزت وإخراج حسام سامى وتمثيل شادى حامد، أمانى أمين ، أحمد آدم،أميرة الشافعى و« خمسة فرفشة..سته عكننة » للمؤلف محمود سلام، والإخراج لهانى نصر ،وتمثيل : محمد نصر ، سليمان رضوان ، عمرو كمال ، سمر محمد، ومسرحية « الهوجة » عن قصيدة لمحمود سلام الإخراج لعمرو كمال والتمثيل لمجدى الشناوى ، محمد عبداللطيف و«كاسبار» إخراج محمد عيسى وتمثيل محمد يحيى ،بالإضافة إلى عروض «صرخات » تأليف ، أحمد خالد توفيق والإخراج لحسن البلاسى ، تمثيل ، إبراهيم أبوسليمة ومحمد يحيى و« ملامحنا » وهو عرض حركى فكرة وإخراج محمد العشرى وتمثيل محمد حارس ، كريم نجيب ، علا محمد ، وأخيرا «باب الفرج» للمخرج عمرو شلبى .

■ بورسعيد : طارق حسن

ضى القمر لتنمية قدرات سوهاج..!!

فى إطار فعاليات النشاط الصيفى لمركز تنمية القدرات التابع لمديرية التربية والتعليم بسوهاج، يقوم المخرج مصطفى إبراهيم حاليا بإجراء بروفات مسرحية "ضى القمر" من تأليفه وديكور "هبة عابدين" والإشراف الفنى لمحمود رفاعى. يشارك بالتمثيل فيه مجموعة من طلبة مدرسة أخميم الثانوية بنات. وللمخرج نفسه تقدم فرقة المشخصاتية التابعة لنادى مسرح قصر ثقافة سوهاج حالياً العرض المسرحى "أوبو ملكاً" للكاتب ألفريد جارى، وإعداد د. صالح سعد، وأشعار أحمد فؤاد نجم، والألحان لشريف صلاح، والتمثيل لمصطفى إبراهيم، حازم عنتر، بولا ميشيل، محمود أحمد جابر، ويتم تقديم العرض ضمن فعاليات مهرجان القراءة للجميع.

■ أحمد زيدان

فى الطريق للمسرح.. تركت الصحافة لتؤدى دور وفاء مكى!

الممثلة "سحر غريب" تستعد الآن لبطولة مسرحية "شارع ـ شارع" من إعداد وإخراج عصام يوسف. سحر طالبة فى الفرقة الثانية بالمعهد العالى للفنون المسرحية وهى نجلة الكاتب الفلسطينى "غريب عسقلانى" ومن أشهر مؤلفاته "عزف على وتر حزين" ، "البحث عن أزمنة بيضاء".

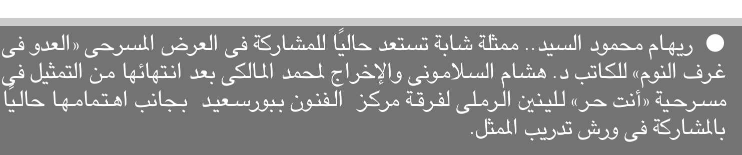
سحر قالت إنها أحبت فن التمثيل منذ كانت طفلة، وقد عملت بالصحافة فى "غزة" حيث موطنها الأصلى واشتركت فى عدة أعمال فنية فى "مسرح الهلال الأحمر الفلسطينى"، وقد تركت المجال الصحفى وحضرت إلى مصر للالتحاق بالمعهد. وقد انتهت من تصوير مسلسل "حكايات المدندش" من إخراج أحمد النحاس، كما تقوم بالتصوير حالياً فى مسلسل (العنكبوت، www. كوم) من إخراج إبراهيم الشوادى وبطولة أحمد عبد العزيز وجيهان فاضل، وتؤدى فيه دور "وفاء مكى" فى مرحلة الشباب.

■ محمود مختار









● ريهام محمود السيد.. ممثلة شابة تستعد حاليًا للمشاركة فى العرض المسرحى «العدو فى غرف النوم» للكاتب د. هشام السلامونى والإخراج لمحمد المالكى بعد انتهائها من التمثيل فى مسرحية «أنت حر» للينين الرملى لفرقة مركز الفنون ببورسعيد بجانب اهتمامها حاليًا بالمشاركة فى ورش تدريب الممثل.

الإسكافى يستعد وحاملات القرابين فى الطريق إلى خشبة القومى

نهاية هذا الأسبوع، تشهد خشبة المسرح القومى افتتاح العرض المسرحى "الإسكافى ملكا" للكاتب يسرى الجندى والمخرج خالد جلال،

أشعار مصطفى سليم والألحان لهيثم الخميسى وبطولة العرض لماجد الكدوانى ونهى لطفى وعدد من نجوم المسرح القومى والوجوه الشابة الجديدة..

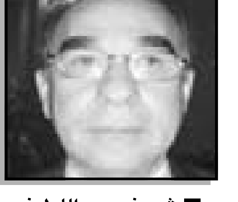
يقول شريف عبداللطيف ، مدير المسرح القومى : إن المسرح يشهد خلال الفترة القادمة بدء بروفات مسرحية "زكى فى الوزارة" لعرضها بعد عيد الفطر القادم، مع التحضير لتقديم عدد من العروض المسرحية الجديدة لتقديمها على خشبة المسرح القومى خلال المواسم المسرحية القادمة منها "وطن الجنون" للمؤلف نبيل خلف والمخرج محسن حلمى، كما يقوم المخرج شاكر عبداللطيف بإعداد "ثلاثية أجاممنون"، حاملات القرابين ،الصافحات" وسيتم الإعلان عن أسماء أبطال هذا العمل قريبًا بعد اختيارهم من خلال ورشة عمل لعدد من الوجوه الشابة يشرف عليها المخرج.

وأكد "شريف عبداللطيف" أن المسرح القومى لن يشارك بعروض من إنتاجه فى المهرجان التجريبى القادم وستشارك فرق "الطليعة ، الشباب ، الغد" فقط لتمثيل البيت الفنى للمسرح فى المهرجان.





■ يسرى الجندى



■ شريف عبداللطيف

وأعلن عبداللطيف رفضة لعدد كبير من النصوص التى تقدم بها مخرجون لتنفيذها بالمسرح لأنها لا تتناسب مع طبيعة الأعمال التى يمكن تقديمها على خشبة القومى.

■ **مروة سعيد**

ورطة روائع المسرح العالمى

اضطر المذيع جمال الشاعر ، رئيس قناة النيل الثقافية ، بالاتفاق مع "أحمد حسانين" مخرج برنامج "روائع المسرح العالمى" الذى يذاع على شاشة القناة، إلى تغيير شكل البرنامج وتقديمه بشكل جديد بعد الأزمة التى واجهت البرنامج الذى يعتمد على تقديم عرض مسرحى لكاتب عالمى من إنتاج المعهد العالى للفنون المسرحية. بسبب قرار مسئولى المعهد بمنع كاميرات التليفزيون من تصوير العروض كاملة والسماح بتصوير مشاهد مختلفة من للعرض .

هذا الأمرتسبب فى أزمة لطاقم البرنامج الذى يذاع فى الواحدة ظهر الأربعاء من كل أسبوع وتعده "دعاء حمزة".

■ **سلوى عثمان**

هنادى فى انتظار الميزانية ..!!

على الرغم من اختيار العرض المسرحى « حالات وتركيبات» للمخرجة «هنادى عبدالخالق» لتمثيل المعهد العالى للفنون المسرحية فى فعاليات الدورة القادمة للمهرجان التجريبى فإن هنادى أكدت عدم صرف الميزانية التى أعلن مسئولو المعهد عن تخصيصها للعمل لإعادة تطوير ديكور وملابس العرض مع تحسين عناصره الأخرى.

وتقول هنادى إنها طلبت ثمانية آلاف جنيه من إدارة المعهد دون أى استجابة حتى الآن ، ووصل الأمر لدرجة موافقة د. عصمت يحيى – رئيس أكاديمية الفنون – على صرف مكافأة لمجموعة المشاركين فى العرض ولم يتم صرفها هى الأخرى حتى الأن.

ومن جانب أخر أكد د. مصطفى سلطان – عميد المعهد العالى للفنون المسرحية– أن اختيار العرض للمشاركة فى المهرجان يعود لاعتماده على جماليات وتقنيات تجريبية، وسبق لعرض « حالات وتركيبات» الحصول على عدة جوائز فى المهرجانات التى شارك فيها، أهمها مهرجان المسرح العربى الذى ينظمه المعهد ومهرجان الهواة للمسرح العربى.



■ د. مصطفى سلطان

● المطربة والممثلة «فاطمة عادل» تستعد حاليا للمشاركة فى بطولة العرض المسرحى «نساء طرواديات» لفرقة الورشة المسرحية من إخراج «حسن الجريتلى» وتقوم بأداء دور فتاة معقدة نفسياً.. فاطمة شاركت مؤخراً فى بطولة العرض المسرحى « مجرد عرض منزلى» من إعداد وإخراج محمود مختار.

البحث عن مصادر تمويل جديدة!

اتحاد جديد لمؤسسات وجمعيات الفرق المستقلة

بهدف زيادة الدعم المالى من المؤسسات الأجنبية العاملة فى منطقة الشرق الأوسط، بدأت عدد من الفرق المستقلة والحرة فى الخطوات الأولية لإنشاء اتحاد جديد لمؤسسات وجمعيات هذه الفرق، وقالت عزة الحسينى – إحدى مؤسسات الاتحاد الجديد ومدير واحدة من الفرق المستقلة: إن الهدف من إعلان تأسيس هذا الاتحاد هو إعادة تنظيم الفرق المستقلة ومحاولة رفع الدعم المالى لأنشطتها مع الحفاظ على تيار المسرح المستقل.

ونفت الحسينى الاتهام الموجه للفرق المستقلة بشأن عملها لحساب الجهات الأجنبية التى تدعم أنشطتها، وترى أن إنتاج عروض مسرحية بأموال المؤسسات الأجنبية ليس عيبا، وحتى لا تتلاشى أنشطة هذه الفرق التى تعمل بعيدا عن دعم الدولة ومؤسساتها، ولم تنكر عزة الحسينى وقوف مركز الهناجر للفنون الذى يتبع وزارة الثقافة بجوار الفرق المستقلة ومساعدته لها بالدعم المالى من خلال شراء ليالى عرض من المسرحيات التى يتم إنتاجها لهذه الفرق مع رعاية واستضافة مهرجان المسرح المستقل بشكل سنوى.

وفى الوقت نفسه أكدت «عزة الحسينى» أن الاتحاد الجديد للفرق المستقلة سوف يتبنى مشروع إنشاء مسرح خاص لهذه الفرق لمنافسة فرق مسرح الدولة وعروض القطاع الخاص أيضا.

■ عزة الحسينى

سامح مهران رئيس المركز القومى للمسرح:

الموقع الإلكترونى القديم للمركز تحول إلى «فاترينة» ..!!

انتهى المركز القومى للمسرح والموسيقى مؤخرًا من تحويل أكثر من 500 شريط فيديو VHS إلى CD لتوثيق العروض المسرحية التى تمثل ذاكرة المسرح المصرى، بالإضافة إلى تحويل التراث الورقى المسرحى لفترة زمنية تصل إلى خمسة وسبعين عامًا إلى نظام الديجيتال.... من خلال خطة لإعادة تطوير أنظمة التوثيق بالمركز...

قلنا للدكتور سامح مهران رئيس المركز:

تتحدث كثيراً عن أحلامك الخاصة بتطوير العمل بالمركز القومى للمسرح... فهل تحقق شيء من هذه الأحلام...؟

حققت أجزاء كبيرة من الحلم... فالمطبوعات التى يصدرها المركز منذ توليت مسئوليته زادت بنسبة 50 % عما كانت عليه من قبل بجانب أننى أعمل من خلال خطة طويلة الأجل لتحويل المركز بما يحتويه من تراث إلى "سى دى" وقد بدأ العمل فى هذا المشروع بالفعل.

ولكن المركز بلا أى دور حقيقى فى الحركة المسرحية.

أتمنى أن يصل المركز للدرجة التى يدفع فيها الحركة المسرحية للأمام، ولا أقصد هنا القيادة من المنظور السياسى، ولكن أن يصبح المركز بمثابة بيت الخبرة المتخصص بالنسبة للوسط المسرحى، وأن يكون مسئولا عن ترشيح العروض الصالحة للمشاركة فى المهرجانات مع إصدار الكتب التى تغطى النشاط الفعلى للمسرح وكذلك أبحاث التراث العربى والعالمى والتى تفيد الباحثين والمهتمين

مؤخرا أعلن المركز أنه بصدد تحديث الموقع الإلكترونى للمركز... فلماذا توقفت عملية تطويره....؟

نقص التمويل المادى هو السبب ولكن تشغيل الموقع الجديد يتم خلال ثلاثة أسابيع ولكن الموقع الحالى يعمل دون توقف، وتم تحديثة بالفعل.

وما هو الفرق بين الموقع القديم والجديد.

الموقع الإلكترونى القديم كان عبارة عن "فاترينة" لعرض نشاط المركز، أما الموقع الجديد فهو أشبه بمحطة تليفزيونية فهو يقدم تسجيلات مرئية للعروض المسرحية مع رصد دائم لفاعليات الحركة المسرحية وأهم رواد أعمال الحركة المسرحية... بالإضافة إلى إنشاء مجلة مسرح إلكترونية بالتعاون بين المركز وجريدة «مسرحنا» وذلك بعد توقيع بروتوكول تعاون بين الطرفين للاستفادة من الجريدة وإفادتها أيضا.

■ سامح مهران

ولكن هناك العديد من أنشطة المركز التى كانت تنفذ من قبل وتم تجميدها، منها ورش خيال الظل وفنون الأراجوز... فما السبب وأين ذهبت هذه الأنشطة؟

موجودة وآخر ورشة كانت منذ ثلاثة شهور ولا أستطيع إقامة ورشة كل شهر لأنى محكوم بميزانيات محددة وهو الأمر الذى يقلص الكثير من أنشطة المركز..

وأين اختفت ندوات تكريم رواد المسرح الصرى الذين رحلو عن دنيانا..؟

توقفت هى الأخرى بسبب الميزانيات أيضا؛ كما أن عمليات التأسيس التى يشهدها المركز حاليا لها دور فى ترشيد أنشطة المركز.

إذن المركز يعانى من النقص الشديد فى الميزانيات المخصصة لتنفيذ أنشطته؟!

من قال ذلك ؟.. فهذا العام زادت ميزانيات المركز كثيرا وخاصة ميزانيات إحلال وتجديد المعدات والأجهزه زادت من 200 ألف جنيه إلى ما يقرب من المليون جنيه.. وميزانية البرامج والانشطة زادت أربعة أضعاف ما كانت عليه، ولكننا الآن فى مرحلة إعداد البنية التحتية للمركز، هناك عمليات تطوير المبانى وإنشاء قاعة متعددة الأغراض ومكاتب إدارية جديدة ومكتبة موسعة، مع تحويل المبنى الرئيسى الحالى للمؤسسة إلى متحف.

وهل من الأفضل استغلال زيادة الميزانية فى الإنشاءات، أم فى المشاركة بشكل فعال لتطوير الحركة المسرحية؟

مرحلة الإعداد مهمة أيضا ولم نهمل فى الوقت نفسه تفعيل دور المركز داخل المشهد المسرحى المصرى.

فيما يرتبط بالأصدارات... أين تباع إصدارات المركز؟

موجودة فى صندوق التنمية الثقافية والمجلس الأعلى للثقافة..

وهل يكفى تخصيص منفذين فقط للتوزيع فى مقابل أهمية هذه الكتب التى توزع النسبة الأكبر من المطبوع منها كإهداءات؟

نقوم بطبع ألف نسخة، نهدى منها خمسمائة والنصف الآخر ينفذ بسرعة نتيجة لأهميتها وهذا ليس مسئوليتى ولكنه مؤشر جيد يدل على نجاح اختياراتنا فيما نقوم بطبعه؛ مع العلم بأننا محكومون بميزانيات لا تتيح لنا زيادة العدد المطبوع..

■ **هبة بركات**

إيمان مع الشحات والأميرة

الممثلة الشابة "إيمان العوال" حصلت مؤخرًا علي جائزة التمثيل من مهرجان الشركات في دورته الأخيرة، عن دورها في العرض المسرحي "الشحات والأميرة" للمخرج "عادل درويش، العوال شاركت مؤخراً بالتمثيل في عرض «القضية» 2007 مركز الهناجر للفنون وبطولة سوسن بدر وأحمد حلاوة والإخراج لحسن الوزير......



■ إيمان العوال

مسرحيات جديدة فى «نصوص مسرحية»

سلسلة نصوص مسرحية التى تصدرها الهيئة العامة لقصور الثقافة انتهت من إعداد ستة نصوص مسرحية جديدة لنشرها فى الأعداد القادمة.

ويقول محمد أبو المجد مدير إدارة النشر بالهيئة إن المسرحيات الجاهزة للنشر هى .. «التميمة والجسر» للمؤلف سعيد حجاج ، و«أوديب وشفيقة» لأحمد الأبلج ، و« اعترافات مبدئية» لمحمد زيدان، و«الجميلات والكيميا » لهدى شعراوى و«أرض الله» لمحمد عبدالحافظ ناصف وأخيراً «حدث فى مدينة الزعفران» للسيد حافظ.

وأكد أبو المجد أن السلسلة ترحب بأعمال جميع كتاب المسرح وخاصة الكتاب الجدد لإتاحة الفرصة لنشر أعمالهم وتقديمها للحركة المسرحية.

■ أميرة الوكيل

حكايات مصرية فى راهبات الفيوم

حكايات مصرية" هو العرض المسرحى الذى قدمته مؤخرا مدارس "القديس ميخائيل للراهبات بالفيوم" فى أول تجربة لتقديم عمل مسرحى بالمدرسة وتم تقديمه فى الحفل السنوى للأنشطة الطلابية...

العرض من تأليف الراحل "صلاح حامد" والإخراج لعبدالحميد محمد ،المشرف على ، النشاط المسرحى بالمدرسة ، وشارك بالتمثيل عدد من الطلاب منهم مارك وليم، مايكل وليم، دينا عادل، مينا سامى، أبانوب عبدالسيد، أبانوب مجدى، أنطونيوس كارم، أحمد على، رفيق منتصر، أنطونيو سمير، أندرو محسن، ناردين نادى، نانسى أشرف، ميريت أيمن، ريموندا أشرف، سارة رشاد، بثينة رشاد.

العرض يقدم لمشاهد تروى لقطات من تاريخ مصر الحديث وعدد من صور المقاومة المصرية ضد الاحتلال الفرنسى والإنجليزى، وكتب أشعاره كل من عبدالكريم عبدالحميد ومصطفى حسين وموسيقى وألحان أشرف عمار والاستعراضات لفاطمة إبراهيم وعلياء مصطفى والديكور لشمس الدين حسين.. الأخت «مارى إيزابيل» ، مديرة مدارس . القديس ميخائيل للراهبات بالفيوم ، أكدت سعادتها ببدء النشاط المسرحى بالمدرسة ونجاحه فى تقديم عرض مسرحى على مستوى متميز ويضم مجموعة من الموهوبين.

■ الفيوم - عمرو حسان

انتخابات هادئة فى جمعية هواة المسرح ..!

فى انتخابات اتسمت بالهدوء الشديد، اختار أعضاء الجمعية المصرية لهواة المسرح الأسبوع الماضى خمسة أعضاء جدد للانضمام لمجلس إدارة الجمعية، بعد اعتذار عدد من الأعضاء عن عضوية المجلس وفاز فى الانتخابات الأخيرة كل من ياسر عبدالرازق ، تامر القاضى ، إيمان نافع ، محمد ربيع ، محمد توفيق.

لينضموا لبقية أعضاء مجلس إدارة الجمعية الذى يرأسه عصام عبدالله وعضوية.. محمد العوضى ، مدحت عثمان ، أحمد حمدى ، شادى أبوشادى ، سمير سليمان ، محمد شعبان ، عمرو السباعى ، جمال على ، مع استمرار الناقد والمخرج د. عمرو دواره رئيسًا شرفيا للجمعية المصرية لهواة المسرح..

اتفق مجلس إدارة الجمعية على عقد اجتماع شهرى لمناقشة المشاريع المستقبلية للجمعية ودراسة الإعلان عن عقد مسابقة للوجوه الجديدة..

● انتهت أمس فعاليات المهرجان الوطنى العاشر للفنون المسرحية الذى نظمته اللجنة الشعبية العامة للثقافة والإعلام بمدينة بنغازى بالجماهيرية الليبية...

بدأت فعاليات المهرجان فى السابع والعشرين من يوليو الماضى تحت شعار "المسرح الجماهيرى .. ريادة وإبداع" بمشاركة 24 فرقة مسرحية من مختلف مناطق الجماهيرية العظمى على خشبة مسارح الوطنى والشعبى والحديث، بالإضافة لمشاركة عروض مسرحية للأطفال قدمت على مسرحى السنابل والطفل..

قال د. حسن قرفال، المدير التنفيذى للمهرجان: إن أيام المهرجان شهدت عدة حلقات نقاشية حول العروض المشاركة، بجانب دوره فى مجال الإدارة المسرحية وإقامة معرض للكتاب، وعدد من الورش المسرحية والندوات ، بمشاركة مجموعة من المتخصصين فى فنون المسرح. يذكر أن المهرجان شهد هذا العام حضور عدد من الفنانين المصريين كضيوف شرف منهم عمر الحريرى.وأوصت لجنة تحكيم المهرجان بضرورة ترشيح العروض الفائزة هذا العام للمشاركة فى المهرجانات الدولية...

■ شادى أبوشادى

فركش لما يكش بمسرح العرائس

بميزانية وصلت إلى مائة ألف جنيه تم مؤخراً إنتاج مسرحية العرائس «فركش لما يكش» والتى تعرض حاليًا على خشبة مسرح القاهرة للعرائس، من تأليف وإخراج شوقى حجاب، عرائس وديكور آيات خليفة، نحت عرائس وماسكات محمد كشك والموسيقى والألحان لفاروق الشرنوبى والبطولة لنجوم مسرح العرائس يذكر أن العرض واجه عدة أزمات قبل افتتاحه، وبدأ الإعداد لتقديمه منذ سنوات.

مسرح القاهرة للعرائس انتهى مؤخراً من تطوير وتجديد عدد من منشآته ويقول المخرج «محمد نور» مدير المسرح: إن دار العرض الخاصة بالمسرح سوف تشهد قريبًا عدة مراحل لتجديدها وعن العروض المسرحية الجديدة التى يتم الإعداد لتنفيذها فى خطته القادمة قال إن هناك مسرحيتى «الأميرة والتنين» من إخراج محمد كشك، و «الطائر الأزرق» من إخراج هانى البنا .

كما اتخذ نور عدة خطوات لتطوير آلية العمل بمسرح العرائس لاستعادة مكانته على المستويين العربى والعالمى... تمثلت أولى الخطوات فى إقامة الملتقى الأول لفن العرائس والذى عقد فى يناير الماضى بالمسرح وعرضت خلاله شرائط فيديو لأشهر عروض العرائس العالمية بجانب محاضرات حول فنون العرائس وتطورها على المستوى العالمى كما يتم حاليًا الإعداد لبدء فعاليات المهرجان العالمى لمسرح العرائس بمشاركة عدد من أهم الفرق .

■ محمد نور

■ حسام عبدالعظيم

إمام فى تاجر البندقية

محمود إمام .. ممثل شاب يشارك حالياً فى مسرحية «تاجر البندقية» التى تعرض حاليا على مسرح الفن من إخراج «جلال الشرقاوى» ويستعد حالياً للمشاركة بالتمثيل فى العرض المسرحى «لعب عيال» الذى يتم التحضير له حالياً لتقديمه على خشبة المعهد العالى للفنون المسرحية ضمن فعاليات مهرجان زكى طليمات للمسرح العربى القادم.

سهير رجب لا تحب مسرح الدولة و«شيكولاته» أعادتها لسمير غانم...!!

"إيه ده انتي رجعتى تاني يا سعاد...!!" هي الجملة التي لن تنساها الممثلة الشابة "سهير رجب" بعدما قالها الفنان الراحل "أحمد زكي" عندما رآها للمرة الأولي بسبب الشبه الكبير بينها وبين النجمة الراحلة "سعاد حسني"....

ومن هنا كانت بوابة المرور لدخول "سهير رجب" لعالم التمثيل من خلال فيلم "حليم" لأداء دور "سعاد حسني" أمام الراحل "أحمد زكي" لتبدأ انطلاقها علي شاشة "السينما" .

وفي المسرح قالت إن بدايتها كانت مع الفنان سمير غانم، الذي أتاح لها فرصة المشاركة في مسرحية "بهلول في أسطنبول" ثم توالت مشاركاتها المسرحية والسينمائية إلى أن عادت إلي مسرح "سمير غانم" مرة أخري بعد أكثر من عشر سنوات للقيام بدور رئيسي في مسرحية "مراتي زعيمة عصابة"، سهير أكدت سعادتها بهذه التجربة وبعودتها للعمل مع سمير غانم، وأشارت لحقيقة موافقتها علي المشاركة في العمل بمجرد انتهائها من القراءة الأولي للنص وخاصة أن الدور ملىء بالتفاصيل التي يحلم بها أي ممثل بداية من الكوميديا والاستعراض ولحظات التمثيل الخاصة، كما أعجبها اسم الشخصية جدًا «شيكولاتة» البنت الدلوعة التي تتميز بالبراءة والمكر في نفس الوقت.... وعن طبيعة العمل مع الفنان سمير غانم تشير سهير إلي صعوبة العمل مع فنان متمكن ومتجدد دائمًا وبارع في تقديم إفيهات جديدة بشكل يومي، ولا تستطيع تمالك نفسها أمام قفشاته المسرحية وخاصة أنه يؤدى ذلك المسرح بعفوية وتلقائية شديدة وهو ما استفادت منه كثيراً كممثلة.

أكدت أنها تعلمت من سمير الكثير وخاصة الالتزام والتواضع وكيفية احترام الممثل الذي يقف أمامها علي خشبة المسرح .

سهير رجب وصفت مسرح الدولة "بالمسرح المعقد" – علي حد قولها – وقالت إنها لا تحب المشاركة في عروضه وتفضل القطاع الخاص ويكفي أن جمهوره أكثر تجاوبًا من جمهور مسرح القطاع العام علي حد قولها .

■ سهير رجب

■ جمال عبدالناصر

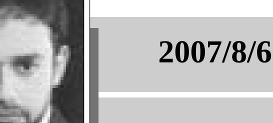
حالة فى ليسية الإسكندرية وأشرف زكى ينفى....!!

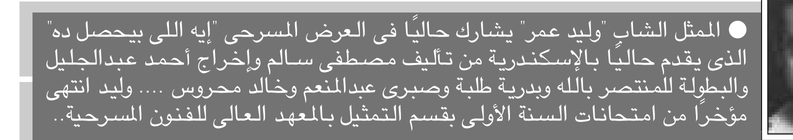
حسين مليس ، مدير مسرح ليسيه الحرية بالأسكندرية أعلن مؤخرًا عن اتفاقه مع فرقة «قافلة حالة» لمسرح الشارع لعمل عروض مسرحية لتنشيط حالة المسرح بمدينة الإسكندرية فى محاولة لابتكار أشكال مسرحية جديدة لجذب الجمهور، فى الوقت نفسه نفى د. أشرف زكى ، رئيس البيت الفنى للمسرح ، علمه بهذا الأمر على الرغم من تبعية مسرح الليسيه لمسرح الدولة.



■ أشرف زكى

الدنيا وما فيها





● الممثل الشاب "وليد عمر" يشارك حاليًا فى العرض المسرحى "إيه اللى بيحصل ده" الذى يقدم حاليًا بالإسكندرية من تأليف مصطفى سالم وإخراج أحمد عبدالجليل والبطولة للمنتصر بالله وبدرية طلبة وصبرى عبدالمنعم وخالد محروس .... وليد انتهى مؤخرًا من امتحانات السنة الأولى بقسم التمثيل بالمعهد العالى للفنون المسرحية..

مين عايز يشتغل مع شاهين..!!

الجمعية المصرية لهواة المسرح تتيح فرصة ذهبية لكل فنانى مصر من الموهوبين بالاشتراك فى مسابقة للوجوه الجديدة .. يشترك فى لجنة المسابقة 10 مخرجين سيمنائيين على رأسهم المخرج خيرى بشارة وعشرة مخرجين تليفزيون و 10 مخرجين مسرحيين وذلك بالتنسيق مع أشرف زكى «رئيس البيت الفنى للمسرح» د. عمرو دوارة قال إن المسابقة تتيح الفرصة لـ 30 موهوباً لأن يعملوا فى مجالات الفن المختلفة والجوائز عبارة عن فرصة أولى سينما، فرصة تانية سينما، فرصة ثالثه سينما ، وقد وعد كل من خيرى بشارة و يوسف شاهين و إيناس الدغيدى بتقديم الفائزين فى أعمالهم القادمة.



■ يوسف شاهين

جبنة وبطيخ فى بروفات فيفى عبده

مازال مسلسل المشاكل والخناقات اليومية مستمراً بنجاح منقطع النظير فى كواليس بروفات مسرحية «روايح» التى تقف من خلالها الراقصة « فيفى عبده» على خشبة مسرح الدولة للمرة الأولى فى تاريخ مسرح القطاع العام.

فيفى تصل إلى المسرح بعد الموعد المحدد لبدء البروفات بأكثر من ساعتين.. وتبدأ رحلة المعاناة اليومية لمجموعة مساعدى المخرج معها بداية من قراءة الحوار لها – المعروف أن فيفى لا تجيد القراءة – وتحفيظها الدور ليتولى المخرج أحمد الشرقاوى أمر شرح وجهة نظره فى تقديم الدور وطبيعة المشاهد.

ومع صعود فيفى على خشبة المسرح تبدأ المعركة بضرب عرض الحائط بكل ما قاله المخرج لها من توجيهات وتبدأ فى ارتجال كلام مختلف عن النص ويصل الوضع إلى الدرجة التى تقوم فيها بتنفيذ حركة خاصة بها بعيدة عن تعليمات المخرج أيضا.

وهو الأمر الذى أغضب المخرج بشدة واضطره للتوسل لها مكرراً جملة « أرجوكى يامدام فيفى التزمى بالنص والحركة».

الطريف أن فيفى تذهب إلى المسرح بصحبة ثلاثة من «البودى جارد» الخاص بها وقررت مشاركتهم فى أحد مشاهد المسرحية واستسلم المخرج لطلباتها كما لوكان لا يمكنه اختيار أى ممثل للمشاركة فى العمل إلا بعد الرجوع إليها، حتى فى أدوار الكومبارس!!

رنات موبايل فيفى عبده لا تتوقف طوال البروفة بمعدل مكالمة كل دقيقتين مما يتسبب فى تعطيل البروفة ، وقد تصل مكالماتها لأكثر من الساعة.

فيفى تقوم يوميا بإحضار وجبات عشاء فاخرة لفريق عمل المسرحية المقربين فقط – وتكون الوجبات فى معظم الأيام «كباب» ولا مانع من الفول والبطيخ والجبنة أحياناً.



■ فيفى عبده

■ جمال عبدالناصر

علّى صوتك

قدمت فرقة "على صوتك" التابعة لمركز الحق فى التعليم بمدينة السلام مسرحية بعنوان "عامود من نار" للكاتب السويدى "راى برادبورى" والذى قدمت له السينما العالمية من قبل فيلم " 451 فهرينهايت" عن رواية له بنفس الاسم.

"عامود من نار" هى التجربة الأولى للفرقة وتم عرضها بحزب التجمع نهاية الأسبوع الماضى.

العرض بدأ بقصيدة "كلمات سبارتكوس الأخيرة" للشاعر أمل دنقل وشارك بالتمثيل كل من منير النجار، معتز عمر، أحمد هاشم، سيد عمر، والإخراج لمصطفى عيسى.

■ محمود مختار

● قرر د. أشرف زكى رئيس البيت الفني للمسرح إعادة مسرحية (البهلوانات) لمدة ليلة واحدة تمهيداً لإعادة تصويرها تليفزيونياً لصالح شركة صوت القاهرة بعد تلف النسخة الأولى التى تم تصويرها إثر تعرض وحدة المونتاج بصوت القاهرة لحريق فى منتصف الشهر الماضى..

كانت وحدة المونتاج بصوت القاهرة قد تعرضت لانفجار فى التكييف أدى لحدوث ماس كهربائى نتج عنه حريق كبير التهم العديد من الأجهزة وتسبب فى حريق وتدمير العديد من الشرائط (الماستر) لبعض الأعمال التليفزيونية، وبعد معاينة الشرائط التالفة تبين أنها تتضمن النسخة الأصلية (الشريط الخام) لمسرحية البهلونات التى أنتجها المسرح الكوميدى من تأليف أحمد هيكل وإخراج هشام جمعة بطولة محمد رياض وأخرجها للتليفزيون المخرج جمال عبدالحميد..

من جانبه نفي أشرف زكى ماتردد بأن الحريق قد أتلف مسرحيتى(نساء السعادة) و(معقول مفيش مشاكل) وقد سبق تصويرهما بصوت القاهرة مؤكدًا أن التلف قد أصاب مسرحية البهلوانات فقط لأنها كانت آخر الأعمال التى تم تصويرها وكانت لاتزال فى مرحلة المونتاج.

مسرحية تنتمى للكباريه السياسى

الناظر خايف من تقديم «مين مع مين» على مسرح الدولة!!

ادعاءات اليهود بأنهم بناة الأهرام الحقيقيين ومؤامراتهم ضد مصر والعروبة وسرقتهم لإبداعات غيرهم ونسبها إليهم.. وغيرها من المحاور المتعلقة بقضية الصراع العربى الإسرائيلى جمعها المخرج "مجدى الناظر" وكتبها فى صورة نص مسرحى باسم "مين مع مين!" يبدأ بروفاته خلال الشهر القادم استعداداً لعرضه فى عيد الفطر.

يقول "مجدى الناظر" إن العرض معطل منذ ستة أشهر بسبب أزمة البحث عن مسرح مناسب بمنطقة وسط البلد لتقديم العرض، وأكد "الناظر" أن الأزمة الحقيقية التى يواجهها المسرح المصرى الآن هى عدم وجود مسارح مجهزة بجانب تحويل معظم وسط البلد إلى قاعات سينمائية.

مسرحية "مين مع مين" مرشح لبطولتها .. رامز جلال، ومها أحمد وإيناس النجار وعدد من الوجوه الجديدة، والديكور لمحمد جابر، والموسيقى لزياد الطويل، واستعراضات سامى نوار..

أشار الناظر لحقيقة رفضه تقديم العرض على مسرح الدولة لما يواجهه من بيروقراطية وتعقيدات فى الإبداع؛ ولذلك اتجه لمسرح القطاع الخاص، بالإضافة إلى مناقشة المسرحية لموضوع "جرىء جداً" قد يخشى مسرح الدولة تقديمه - على حد تعبيره - لأنه ينتمى لمسرح الكباريه السياسى.

■ مها أحمد

بعد «معقوله مفيش مشاكل» ..متولى يقدم «دعاء الكروان»

الكاتب المسرحى الشاب "متولى حامد" يضع اللمسات الأخيرة على نصه المسرحى الجديد المعد عن رواية "دعاء الكروان" لطه حسين، لتقديمها بنفس الاسم من إنتاج مسرح الشباب التابع للبيت الفنى للمسرح.

المسرحية ضمن العروض المرشحة للمهرجان التجريبى القادم من إخراج محسن رزق ، يقول "متولى حامد" إنه فكر كثيراً فى تقديم عمل مسرحى يتناول فيه الطبقة الفقيرة ومأساتها داخل منظومة المجتمع فى وقتنا الحالى، يقوم بناء النص على أسلوب "السايكو دراما" ويقدم متولى فى النص خمس شخصيات فقط هم "آمنة ، هنادى ، العرافة ، الخال ، والأم.... ويتوقع متولى حامد تعرضه لهجوم شرس وانتقاد حاد بسبب استبعاده لشخصية المهندس الذى يقدم ضمن أحداث النص دون ظهوره بشكل حى على خشبة المسرح...

متولى... قدم فى الفترة الأخيرة عدة أعمال لمسرح الدولة منها "معقوله مفيش مشاكل" من إخراج عاصم نجاتى، و "الخروج إلى النهار" للمخرج انتصار عبد الفتاح... ومثلت هذه المسرحية مصر فى المهرجان التجريبى العام الماضى، وعرض مرايا الكترا من إخراج هناء عبدالفتاح بجانب تقديمه لعدة عروض من إنتاج مركز الهناجر للفنون، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، فرق الهواة، وسبق له الحصول على عدة جوائز فى التأليف المسرحى.



■ انتصار عبدالفتاح



■ متولى حامد

■ سلوى عثمان

خالد حسونة بالعربى الفصيح

المخرج المسرحى الشاب خالد حسونة قدم مسرحية «بالعربى الفصيح» للكاتب لينين الرملى لفريق منتخب المسرح لأكاديمية أخبار اليوم وتم عرضها على خشبة مسرح السلام (وشارك فى بطولتها أحمد رامى، وسام محمد،رامى عطيه، أمجد ممدوح ، إنجى طارق ، محمد مجدى ، خالد ثروت ،ياسر ربيع ، خالد عامر ، رفعت محمد، يوسف طارق ، محمود أمين ، أحمد إمام ، مينا مجدى ،وائل الشرقاوى ، الإعداد الموسيقى لرامى رمزى ، غناء خالد عبدالكريم وأحمد ممدوح كما يقدم المخرج خالد حسونة أيضاً وعلى مسرح مدينة مبارك التعليمية بـ 6 أكتوبر عرض الأطفال « أراجوز ديجيتال» من تأليفه وإخراجه وبطولة ميار الببلاوى ، محمد الصاوى، محمد حسنى، راندة إبراهيم وعلى كمالو والديكور لمحمد قطامش والموسيقى والألحان لضياء نور والملابس لأحمد أصالة، وقد صرح حسونة بأن مسرحيته سيتم عرضها فى عدد من المحافظات منها الإسكندرية والمنصورة ودمياط.

شادى الدالى عفريت بمسرح السلام

يقوم الممثل الشاب "شادى الدالى" حاليا بإجراء بروفات العرض المسرحى "العفريت" لتقديمه قريباً بقاعة يوسف إدريس بمسرح السلام من إنتاج فرقة مسرح الشباب.

"العفريت" تأليف سعيد حجاج وإخراج محمد عبد الخالق وبطولة بيومى فؤاد، سعيد مصطفى، سيد عبد الخالق، هنادى، وفاء عبد السميع، حامد محمد، والديكور د. سمير شاهين.

شادى قدم مؤخراً من بطولته مونودراما " 32سنة حلوة يا جميل" تأليف وإخراج طارق سعيد.



■ شادى الدالى

سعيد فى العشرة الطيبة

الفنان سعيد عبدالنعيم انتهى مؤخراً من المشاركة بالتمثيل فى أوبريت «العشرة الطيبة» لفرقة الإسكندرية القومية مع المخرج عبدالمقصود غنيم والتأليف لمحمد تيمور وموسيقى وألحان سيد درويش، سعيد تفرغ حالياً للمشاركة فى عدد من الأعمال التليفزيونية والسينمائية.

تغريبة مصرية

الملحن "أحمد خلف" يقوم حاليا بوضع موسيقى وألحان العرض المسرحى "تغريبة مصرية" للكاتب محمد أبو العلا السلامونى والمخرج عبد الرحمن الشافعى، والذى ستقدمه فرقة السامر المسرحية خلال شهر رمضان القادم، أشعار عزت عبد الوهاب واستعراضات أحمد يونس والبطولة لأحمد ماهر، مصطفى حشيش، سحر عبد الحميد، ماجدة شعبان، أشرف شكرى.

قال إن حضور المسرح التونسى «مناسباتى»

المنصف السويسى: نحن عباقرة فى الفشل !

يعد المخرج التونسى المنصف السويسى واحداً من العلامات البارزة فى مسيرة المسرح العربى الحديث، فهو أحد مؤسسى مهرجان قرطاج الدولى، عمل مستشاراً ثقافياً وفنياً فى عدد من وزارات الثقافة فى تونس، تعددت تجاربة ورؤاه الإخراجية. أبدع فى تقديم المسرحية الكلاسيكية العالمية والتراثية العربية، والتجريبية الحديثة، فكوفئ بالتكريم كأحد الفاعلين الكبار فى الحقل المسرحى العربى فى العديد من المهرجانات الدولية، شارك كباحث فى الكثير من المنتديات الثقافية والمهرجانات المسرحية من بينها مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى

كيف كانت علاقتك بالنصوص التى تقوم بإخراجها ؟...

ليس هناك مسرحية تعاملت معها وإنما نصوص هى عبارة عن مشاريع لمسرحيات، تفتقر إلى الدرامية، لأن كتابها كانوا يهتمون بالتعبير عن أفكارهم فى حوارات أدبية لا تحمل فى طياتها الشحنة أو الحالة الدرامية، كان علىّ أن أقوم بصياغتها درامياً، وهذا يشكل عبئاً شديداً أتحمله بكل حب واقتناع، ولكننى لم أعد مستعداً اليوم للقيام به مع أى كاتب لأننى اكتشفت أن الآخرين ابتلعوا جهدى واستحوزوا على إبداعى ناسبين النجاح كله لأنفسهم، وما يؤلمنى أكثر أن يجدوا من النقاد والباحثين من يقول بأن النص المنشور هو نص الكاتب، وليس نص المنصة/ المسرح، نص الممثل/ نص المخرج/ نص السينوغراف، وفى النهاية نص العمل، لكن عدم ارتقاء النقاد للاهتمام بمفردات العرض المسرحى المشهدى البصرى وزئبقية العرض وفواعل أخرى هى من طبيعة المسرح، ويجعل المدونة المسرحية العربية. وبالتالى الذاكرة لا تحتفظ إلا بالنصوص ولا تعطى أهميةً إلاّ إلى النص الذى ينسب إلى كاتبه دون اعتبار للإضافات الكبيرة التى يقدمها المخرج ومجموعة العمل للنص بما يجعله فرجة حية درامية بعد تخليصه من كل شوائب الثرثرة الكلامية – لا أقول الأدبية – بما يجعله قادراً على التواصل والتفاعل مع المتفرجين لا مع القراء.

هل ترى ضرورة لكل تلك المهرجانات المسرحية التى تقام ؟

لا شك عندى أن المهرجانات تشكل بعداً من أبعاد الفعل المسرحى باعتبارها إدارة تنشيطية ضرورية لخلق الحدث المسرحى وشد انتباه المجتمع إلى المسرح، ولعل هذا البعد التنشيطى هو الذى أوجد المسرح عند الإغريق، وهو يعد أعظم مسرح عرفته الإنسانية إلى اليوم، وإذا أردنا أن نُدرك أهمية المهرجانات وأبعادها ما علينا إلاّ أن ننظر إلى النتائج الباهرة التى يحققها مهرجان «أفينيون» بفرنسا منذ بدايته على أيدى المسرحى العظيم «جون فيلار» فى الخمسينيات من القرن الماضى فبفضله تتحول مدينة «أفينيون» إلى قطب عالمى ثقافى وفنى يستقطب ويشد إليه أنظار المسرحيين فى العالم أجمع وتصبح «أفينيون» قبلة حجهم المسرحى السنوى، ألم ينبع المسرح من الطقوس الدينية فى الاحتفالات الديونيزية؟!..

إذن المهرجانات ضرورة، إلى جانب التكوين المسرحى والإنتاج والبنية التحتية والتجهيزات التقنية والتنظيم والخطط والبرامج المسرحية، حتى يكون هذا المسرح فاعلا فى حياة الناس ويحقق المنزلة اللائقة به وبفعله التنويرى. إن المدينة لهذا فى حاجة إلى المسرح فهو عقلها وقلبها وروحها ووجدانها ومدينة بلا مسرح هى مدينة بلا روح، مدينة موتى بلا قبور، وعندما أدركنا هذه البديهيات أسسنا مهرجان «دمشق للمسرح العربى» وكان يقوم بدوره فى الستينيات والسبعينيات كأروع مايكون، ولكنه للأسف تراجع لأنه سقط فى التكرار والاجترار حتى اختفى واندثر ليعود فى نسخة باهتة وليست جديرة بذلك التوهج الذى كان عليه المهرجان فى سنوات شبابه...، وعندما نظم العرب الدورة الأولى لمهرجان «المسرح العربى المتنقل» عام1974وأقاموها بالرباط لم نعرف دورة ثانية لذلك المهرجان، ربما كان ذلك بسبب النجاح الكبير الذى حققه، فنحن عباقرة فى قتل النجاح، إننا نبارك كل فشل.

وما تقييمك للدور الذى يقوم به مهرجان المسرح التجريبى؟

أرى أن مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، له بعدان أساسيان فى نظرى يبرران وجوده ويجعلانه أكثر من ضرورى... الأول: يتمثل فى جدلية وجود هذا المهرجان فى تفاعله مع واقع المسرح المصرى فى اللحظة الراهنة، فالواقع الحالى للمسرح المصرى يحتاج خلخلة الثوابت المهترئة والمتآكلة من القواعد والميتة من الفكر المتحجر، يحتاج إلى هواء جديد، يشحن الطاقات الإبداعية اللامحدودة ويغذى العبقرية المنكفئة على ذاتها لتلامس الأوكسجين الضرورى لتفتيق إمكاناتها من خلال «أوكسجين» رياح الثقافات الأخرى وتتنفس بملء رئتيها فى بلاد النيل العظيم لتخرج على الإنسانية بمسرح جديد عظيم يوازى عظمة تاريخ المسرح الفرعونى قديمه وحديثه، فمصر لعبت دوراً طلائعياً فى استجلاب المسرح إلى جانب اللبنانيين، والتعريف به لبقية العرب، وهذا الدور «القاطرى» – إذا صح التعبير– الذى سحبت به مصر ولبنان بقية عربات العرب المسرحية، لابد أن تلعبه مصر باستمرار، وهذا لا يتأتى بالجمود والتحجر والانغلاق، لأن الانغلاق هو الموت، أما الانفتاح على الآخر من خلال الوعى بالأنا المتأصلة فى الكيان والمتجذرة فى التربة، فتجعلنا فى حوار مفتوح متكافئ وندى مع الآخر من أجل الأنا، ومن أجل الآخر أيضاً، أى من أجل الإنسان.

أما البعد الثانى: فيتمثل فى احتكاك التجارب العربية مع بعضها البعض من جهة، ومع بقية مسارح الدنيا من جهة أخرى فى بُعد تجريبى للمسرح، وهذا ما يميز مهرجان القاهرة عن بقية المهرجانات العربية التى أقيمت هنا وهناك على امتداد الخارطة العربية.

ما أتمناه أن يحافظ «التجريبى» على القيمة النوعية للعروض من حيث مستواها المهنى الاحترافى وتجريبيتها العميقة، والتى لا يمكن أن تأتى من المبتدئين، فالتجريبى فى نظرى اختبار قدرات مهنية تريد أن تخرج عن المسالك المعبدة وتتوغل فى المجهول، موظفة خبراتها وتجاربها لاكتشاف نتائج بحثها واستقصائها لتصل بها نحو مراس على ضفاف بعيدة المدى لا تسكن بها ولا تطمئن إليها إلا بهجرها من جديد عن مجاهل ومراسى أخرى وهكذا دواليك، كما هو«سيزيف» مع الصخرة، فلا نهاية للتجريب منذ البدء إلى قيام الساعة.

ما الذى يبحث عنه مسرحك، ويسعى لتقديمه؟

أنا أبحث عن مسرح يتخلص من كل ثانوى وزائد، أريد أن أصل إلى مسرح بسيط عميق إنسانى لا يستعمل الإبهار الشكلانى بقدر ما يرتكز على الممثل، وأريد ما أسميه مسرح «حمَّال القيم» فالممثل هذا الكائن العجيب وهذا الإنسان الحامل للقيم الفكرية والجمالية التى يبثها، ليس فى حاجة إلى غير تلك القيم ونفسه ليحقق التواصل من خلال الفرجة الحية فى ذلك اللقاء الحميمى بينه وبين شريكه المتواطئ معه المتفرج/ المواطن/ الآخر؛ ليحقق التفاعل وينجم عنه التطهير أو التأمل فى واقع الذات ومحيطها ومصيرها..

كيف تنظر لتجاربك المسرحية الباكرة؟

لم أعد يهمنى الكلام أو العودة إلى هذه التجارب أو الحديث عنها، فقد أصبحت فى عداد الذاكرة، وهى عندى تتصل بالماضى أكثر من الحاضر، وإذا كان الباحثون يرون فيها ما يهمهم فهى مسجلة بالفيديو وموثقة فى الصحف، أما أنا فلم تعد تهمنى فى شىء سوى أنها ذكرى جميلة وبعض الحميمية مع بعض الأصدقاء من المؤلفين والممثلين ومنهم : يسرى الجندى فى «واقدساه»، والراحل سعد الدين وهبة فى تبنى المشروع والدفاع عنه، ومجموعة الفنانين الذين شاركوا من البلدان العربية وعلى رأسهم ذلك المقاتل من أجل المسرح والذى صمد فى وجه المخرجين لتنجح «واقدساه» .. الفنان الكبير والصديق الصدوق محمود ياسين، وكذلك لابد من الترحم على روح الشاعر الفلسطينى الكبير «عبد اللطيف عقل» صاحب نص « البلاد طلبت أهلها » وكل الفنانين وعلى رأسهم : عبير عيسى وزهير النوبانى والموسيقار العراقى نصير شمة ... فقد حققت هذه المسرحية نجاحاً نادراً فى تحقيق المعادلة الصعبة بين النجاحين الجماهيرى والفنى لارتباطها بأمرين أساسيين : الأول هو الاقتراب من مشاغل الناس وهمومهم والتعبير عن ذلك بالجرأة التى يتيحها المسرح، وبالعمق الإنسانى الذى يجعل الأثر الفنى عميق التأثير فى الوجدان ، لقد شهدت المسرحية إقبالاً جماهيرياً منقطع النظير فى عمَّان مما جعل الدولة تمنحها جائزة « أفضل عمل مسرحى » لموسم إنتاجها فى الأردن1990 ...

الأمر الثانى : ذلك التعاون الجماعى ونكران الذات والتفانى فى البحث والاجتهاد والتدريبات القاسية للتوصل إلى التفوق على الذات وجعلها ترتقى إلى الخلق والإبداع باهتمامات جمالية سخرت لخدمة المضمون والقضية..

كيف ترى المشهد المسرحى العربى عموماً؟!

المسرح العربى كلاً متناغماً، إنه وحدات مبعثرة فى سلسلة غير منتظمة الحلقات، ويتغير بتغير الحالات السياسية التى تشهدها البلدان العربية بالتناوب والتلاحق، ومن الصعب أن نرصد ازدهاره هنا أو تدهوره هناك فى هذا المجال الضيق، وإنما يمكن القول بأن المسرح العربى يعرف توهجاً وخفوتاً وله إنجازات جديرة بأن تكون فى مستوى «عالمية المسرح» وإن كانت استثناءات تؤكد قاعدته، فالعصافير لا تصنع الربيع وإنما تدلل عليه، وعلينا أن نجعل لمسرحنا ربيعاً حقيقياً، وهذا ممكن لو تضافرت الجهود وخلصت النوايا وقامت كل الأطراف المعنية بالمسرح بواجبتها ومسئولياتها المطلوبة لقيام نهضة مسرحية عربية، فالمبدع وحده لا يكفى لجعل إبداعه فاعلاً فى محيطه ومتفاعلاً مع إنسانية؛ إلا إذا كان هذا الإنسان مستعداً للتفاعل مع المبدع بدوره، فازدهار المسرح لا يتوقف على المسرح وحده، وإنما يتوقف على المجتمع المدنى بكل مؤسساته وفواعله، فالدولة مسؤولة عن ازدهار المسرح أو خفوته، والجمعيات والمنظمات والمؤسسات الاقتصادية الصناعية منها والتجارة تقع عليها أعباء تمويل ودعم المسرح، لأن المسرح هو الذى يقيها غيلات الزمن ويحقق لها الاستقرار الحى فى ظل الأمن والأمان باطمئنان القلوب وإنارة العقول .

وماذا عن المسرح التونسى ؟

إذا تحدثنا عن المسرح التونسى من حيث مقاربات جمالية وفكرية ومستوى إتقان مهنى وحذق حرفى، يمكن القول بأنه يضاهى المسرح فى أى بلد فى العالم من حيث تقدمه وحداثته، أما إذا قارناه بتلك المسارح من حيث حضورها اليومى واستمرار توصلها مع الجمهور فى مجتمعاتها، وإذا ما تحدثنا عن الجانب الآخر لقيام المسرح الذى بدونه لا يمكن الحديث عن مسرح، وهو الجمهور، فإننا سنلاحظ اختلالاً ليس فى صالح المسرح التونسى، فهو مسرح غير متواصل الحضور وليست له مواعيد دورية متواترة ومستقرة بما يشكل فواعل خلق العادة والحاجة المسرحية، وبالتالى تقاليد ارتياد المسرح عند الناس، وإن كان المسرح التونسى قد عرف نجاحات على هذا الصعيد فى الستينيات والسبعينيات أى فى انطلاقته الجديدة . أما بعد الرواد والبدايات، فإنه فقد تلك النجاحات وأصبح له حضور مناسباتى بما يلمع صورته ويستغل جمال كينونته فى هذه المناسبة أو تلك حتى نكاد لا نرى له حضوراً فى مجتمعه ولو أننا نسمع عن حصده الجوائز فى الخارج، ولذلك نرجو أن تشترط المهرجانات المسرحية لمشاركة عمل أن يكون قد قدم فى مجتمعه فيما لا يقل عن خمسين مرة، على أقل تقدير، لا أن تقبل عروضاً بالمهرجانات لم يتم تقديمها ببلدانها ولا علاقة لها بمجتمعاتها لا قبل مشاركتها بالمهرجان ولا بعده، فهذه عروض عبارة عن دعائيات لتلميع الصورة والمغالطة ..

ماذا أضاف مهرجان أيام قرطاج إلى المسرح التونسى والعربى ؟

مهرجان «أيام قرطاج المسرحية» فمنذ تأسسيه سنة **1983** وبداية من دورته الأولى كان مهرجاناً عربياً أفريقياً دولياً مفتوحاً على كل التجارب المسرحية فى القارات الخمس، وقد نسج على منواله الكثير من المهرجانات التى بعثت من بعده فى غياب مهرجان دمشق، فقد أثر مهرجان قرطاج على الحركة المسرحية العربية عموماً بمده جسور التواصل بين بعضها البعض، وبين التجارب الأفريقية والعالمية الأخرى، إذن مهرجان قرطاج لم يكن مؤثراً على المسرح التونسى فحسب، وإنما على مجموعة المسارح العربية والأفريقية والدولية، فذلك الأخذ والعطاء والحوار والتفاعل والتعاون قد حقق الإضاءة لكل تجربة، فالاحتكاك قد ولد طاقات جديدة ومكّن الجميع من اكتشاف عوالم أخرى أثرت العقل والوجدان وشحنت الذاكرة وحلقت بالمخيلة فى فضاءات أرحب؛ فأيام قرطاج ولدت بتونس/ الانفتاح والحداثة، لتؤكد انتماء تونس إلى فضائها الثقافى العربى الأفريقى بالأساس، وتفاعلها الدائم مع بعدها المتوسطى والعالمى، وليس هذا غريباً عن المسرح، فالمسرح خلاصة الدنيا ومبعث الحياة.

وقد أصبح حال المسرح التونسى بفعل «أيام قرطاج المسرحية» أكثر رواجاً، وأكثر امتداداً فى عمقه العربى والأفريقى والدولى، فالتواصل بين رجالاته وبين الآخرين أصبح أكثر تواتراً، وفرصة التعريف بإنتاجهم أصبحت متاحة أكثر

المسرح التونسى غير مستقر ولا يتواصل مع جمهوره

حاوره: محسن العزب

إضاءة انتشارية عامة
General Lighting

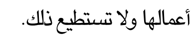
طرح ضوء عادى متوحد الدرجة فوق خشبة التمثيل والمقصود من ذلك – فى الغالب- هو التنوير، وليس الإيحاء بدلالات رمزية.

الدنيا وما فيها

■ خالد جلال

القهر والتعثر فى مسرح المرأة

بدعة مهرجان المرأة المخرجة بين الحاجة والعنصرية



رغم اعترافنا أن المرأة تمثل شطر المجتمع وهى النتيجة التى سبقتها مقدمات كثيرة اهتمت بتحرير المرأة ورفع القهر الاجتماعى عنها إلا أن السنوات القليلة الماضية والتى تمثل أزهى عصور المرأة الشرقية شهدت حركات نوعية قادتها المرأة للاستقلال عن الرجل والتنظير لهذه الحركات التى كان أبرزها ما عرف بالكتابة النسوية التى حاولت التأصيل لها باعتبارها جنساً أدبياً مستقلاً بذاته لا شكلاً من أشكال الكتابة، ومع ارتفاع المد النسوى الذى امتد لشواطىء المسرح والسينما ظهرت مهرجانات كمهرجان أفلام المرأة،.مهرجان المرأة المسرحى ومهرجان المخرجة المصرية المسرحى الذى أقيم مؤخرًا بمدينة الإسكندرية. ورغم العنصرية التى تنطوى عليها فكرة هذه المهرجانات إلا أن الساحة المسرحية تحتاج للمزيد من المخرجات لخلق حالة من التنوع الذى قد تستطيع المرأة تحقيقه إذا ما أتيحت لها فرصة لتقديم رؤيتها كمخرجة مسرحية.

وهنا نستطلع رأى مجموعة من المخرجات والمسرحيين لمناقشة هذه القضية وللتعرف على رؤية المخرجات ومدى تحملهن لمسئولية العمل المسرحى خاصة وأن المسرح المصرى يمر بمرحلة انتقالية يعتبرها البعض حرجة.

إخراج المرأة للمسرح جاء متأخراً

تقول المخرجة عبير على: إن فكرة إقامة مهرجان للمخرجات جاءت ضمن خطة هيئة قصور الثقافة التى تهدف إلى إلقاء الضوء على الظواهر الفنية المتعثرة واعتبار إخراج المرأة للمسرح ضمن هذه الظواهر وإدراجها ضمن الخطاب الإعلامى وطرحها للنقاش لتطويرها بعيداً عن الجنس أو النوع. وتضيف: إن العروض المطروحة على الساحة المسرحية تمس قضايا المرأة والرجل معًا إلى جانب قضايا المجتمع لأنها تتوقف على وعى المخرجة بما تطرحه من قضايا وثقافتها التى تحدد نوع المنتج لاجنسها كامرأة.

وترى أن إخراج المرأة للمسرح جاء متأخراً لأن مهنة الإخراج صعبة بالنسبة للمرآة نتيجة ظروف المجتمع الذى يتعامل معها بشكل مختلف لمروره بعثرات وتخلفات ثقافية واقتصادية صعبة على الرجل والمرأة معاً، لكن الرجل عنده خبرات أكثر لأنه خاض الكثير من التجارب فى جميع المجالات وفى الإخراج المسرحى خاصة وهو ما لم يحدث مع المرأة، وتكمل عبير على: إن تقسيم العمل حسب النوع أو الجنس يعتبر طرحاً متخلفاً لأنها تعمل مع ما يتفق معها من أفكار تهدف إليها من خلال العمل المسرحى وترى أن القضايا التى يعتمد عليها مسرح المرأة والتى تشغلها هى نفسها التى تشغل المخرج الرجل من التركيز على الأزمات الاجتماعية والردة الثقافية التى أصابت المجتمع بالإضافة لبعض الهموم الخاصة التى تتحملها لتحملها عبئاً أكبر من الرجل يتمثل فى قيامها بدور الزوجة إلى جانب دورها كمخرجة وهناك مقولة شهيرة تقول «إن الحروب والأزمات العالمية يدفع ثمنها العالم الفقير وفى العالم الفقير يدفع الثمن النساء والأطفال باعتبارهما الأضعف، وقد يكون هذا المعنى معبراً عن الواقع الذى تعيشه المرآة فى مصر».

أما المخرجة بتول عرفة فإنها لا ترى فى المسرح رجلاً وامرأة ولكنها تلجأ إلى التصنيف كمبدع أو غير مبدع لأن الفن كائن مجرد لا يميل إلى الأفكار العنصرية ولا يجب التعامل معه من خلال اعتبارات الجنس ولكن من خلال اعتبارات فنية وإنسانية، وتقول عن تجربتها فى مهرجان المخرجات: إنها كانت فرصة جيدة لها خاصة وأنها شاركت فى المهرجان وهى مازالت طالبة بمعهد الفنون المسرحية وحصولها على جائزة من لجنة محترمة ومنافستها لعدد من المخرجات المحترفات فى المهرجان أعطاها دافعاً كبيراً للمواصلة وترى أن أفضل ما فى المهرجان ليس كونه خاصًا بالمخرجات دون غيرهن إنما فى إلقائه الضوء على هذه الطائفة من المبدعات خاصة وأن الأضواء أبعد ما تكون عنهن.

وتضيف بتول: نها ليست مع المخرجات ضد المخرجين ولا تفضل فكرة المسرح النسوى أو أن يكون العرض المسرحى مكوناً من النساء فى مجالات التمثيل والإخراج والديكور أو النص المسرحى لأن العرض المسرحى الجيد يشترط جودة عناصره لا جنس الذين يشاركون فى صنعه وتضيف: إنها إذا كانت ضد فرض الشكل النسوى على العمل بلا مبرر فهى أيضا ضد من يقولون بأن المرأة لا تستطيع الإخراج للمسرح لأن الفيصل فى هذا الأمر هو الموهبة وحدها لا جنس المخرج أو المخرجة.



■ بتول عرفة



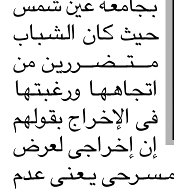
وتؤكد المخرجة عفت بركات أن فكرة المهرجان جيدة لإتاحتها فرصة للتنافس وإثبات قدرات المخرجات رغم أنها ضد تقسيم الإبداع إلى إبداع ذكورى وإبداع أنثوى لكن هذا المهرجان خلق روحاً من التنافس وإثبات الذات وترى أنه سيستمر لأنه فرصة لطرح قضايا تعتمد من البداية للنهاية على وصف إحساس المرأة بالعجز والقهر الذى يسيطر عليها وتتمثل سلطة القهر فى الآخر سواء كان زوجًا أو حبيبًا أو غيرهما وعندما تقدم المرأة إبداعها لا تستطيع التخلص من هذا الهاجس الذى يثير مشاعر الغربة والخوف والإحساس بالخيانة والقهر وقد تكون هذه المشاعر من مميزات مسرح المرأة كما تتميز المخرجات عن المخرجين بأن عملهن يكون دائمًا من خلال ورش وهو ما يعطى فرصة لتلاقى أفكار المخرجات ومناقشتها للتوصل لأفضل شكل للعرض المسرحى وهو ما ينتج عنه عمل ناضج ومختلف. وعما تفتقده المرأة المخرجة تقول: إن هناك الكثير من الأشياء التى تنقصها بداية من الوعى والقدرة على التعبير عن فهمها للحياة انتهاءً بالشعور المترسخ داخلها فى أن الرجل أكثر فهماً لطبائع الأمور وأكثر احتواءً للمرأة. والملاحظ أن معظم العروض التى شاركت فى المهرجان عبرت عن هذه الأحاسيس من خلال الديكورات والموسيقى فرغم اختلاف معظم المخرجات من حيث طريقة عملهن ورؤيتهن للنص المسرحى إلا أنهن اشتركن فى عدد من التفاصيل التى تؤكد هذا المعنى وترى عفت أن المسرح النسوى مازالت رؤيته غير مكتملة حتى الآن لعدم إحساس المخرجات بالأمان فمع زيادة مساحة الحرية التى تتمتع بها المرأة يبقى الشعور بالقهر داخلها لأن المشكلة ليست فى المجتمع ولكنها فى المرأة نفسها وتقول: إنها ورغم رأيها هذا لا تسعى للانفصال عن الرجل فى أعمالها ولا تستطيع ذلك.

■ عبير على

فرصة لإعطاء المرأة فرصتها

أما المخرجة هنادى عبدالخالق فترى أن الفكرة ليست عنصرية ولكنها فكرة جديدة تهدف لإعطاء المرأة فرصة حقيقية للتعبير عن نفسها لأنه لا أحد أعطاها هذا الحق من قبل وتضيف إنها كانت تستبعد كمخرجة أثناء دراستها الجامعية لمجرد أنها أنثى وهذا أعطاها دافعاً وطاقة كبيرة حتى بدأت تلح على الناس بشكل غير مباشر من خلال تجارب مسرحية تثبت قدرة الأنثى على العمل فى هذا المجال وهو ما يدفعها لبذل الجهد والقراءة بشكل أكبر للارتفاء بمستواها وتقول إن مصر هى أول دولة عربية تنظم مهرجانًا للمرأة وهذا يزكى طموح المرأة ويخلق حالة من المنافسة لإثبات أننا قد نكون أكثر ثقافة من غيرنا .

وتضيف: إن قمة العنصرية تتمثل فيما حدث معها أثناء دراستها فى كلية التجارة بجامعة عين شمس حيث كان الشباب متضررين من اتجاهها ورغبتها فى الإخراج بقولهم إن إخراجى لعرض مسرحى يعنى عدم وجود رجال فى فريق المسرح يصلحون لأداء هذه المهمة وترى أن مثل هذا المهرجان أتاح لها فرصة ليشاهد الجمهور عملها هى وزميلاتها من الهواة والمحترفات وترى هنادى أن القضايا التى تشغل المرأة المخرجة ليست مشتركة كما لا يوجد هدف جماعى واضح لهن فلكل واحدة منهن هدف وطريقة مختلفة فهى تهتم بالأعمال التى تحمل بعداً نفسيًا وهناك من تفضل الأعمال الرمزية وتستخدم الإسقاطات فى عملها وهناك من تتملكها أفكار عنصرية فتقتصر عروضها على قضايا المرأة فقط. وتضيف: إنها لا تفضل الفصل بين الرجل والمرأة ووجود أعمال تخلو من أى رجل لأن المخرجات لسن مريضات .. نفسيًا أو معقدات ليسلكن هذا الاتجاه فلا مانع من مشاركة الرجل العمل إذا كان هذا فى صالح العمل المسرحى ويؤدى لإذكاء روح المنافسة بينهما .



■ منى أبو سديرة

أول مخرجة فى الثقافة الجماهيرية

الكاتبة والمخرجة فاطمة المعدول تقول إنها كانت أول مخرجة فى الثقافة الجماهيرية حيث قدمت أول عروضها عام 1972 ثم قامت إجلال هاشم بإخراج عرض فى محافظة الفيوم بعد عامين تقريبًا وترى أن المخرجات يتعثرن فى مصر لعدم إتاحة فرص لهن كذلك لتعارض ظروف الإخراج المسرحى مع ظروفهن العائلية فالمخرجة زوجة تتحمل مسئوليات كثيرة إلى جانب مهامها كمخرجة وتعارض فاطمة المعدول فكرة إقامة ورش خاصة لتخريج المخرجات لأن الورشة لا تصنع مخرجة ولكن العمل المسرحى هو ما يصنعها والفن ليس بالسطحية التى تجعلنا نقسمه لرجل وامرأة كما ترى أن إقامة مهرجان للمخرجات أفضل من إقامة ورش لهن وترى أن الثقافة الجماهيرية لها دور كبير فى تشجيع تجربة الإخراج المسرحى للمرأة فإذا استمر معدل تخريج المخرجات فى الثقافة الجماهيرية من ثلاثة وخمسين فرقة مسرحية لعدة فرق متناثرة هنا وهناك فقد أصبحت مهمة المرأة أكثر صعوبة مع زيادة الضغوط النفسية والاجتماعية عليها وتقول إنها تعرضت شخصياً لضغوط أثناء عملها فى الثقافة الجماهيرية وأن رؤساءها كانوا يمنعونها من الإخراج لمجرد أنها امرأة، لكنها لا تنكر أن البعض ساندها لذلك ليست متعصبة لفكرة الجنس لأن المسرح إبداع لا جنس له.

ويعلق المخرج خالد جلال قائلا: إنه مع فكرة تنظيم ورش لمخرجات المسرح لأنهن يقدمن لونًا خاصًا من ألوان المسرح يمثل موجة جديدة وتيارًا مختلفًا يهتم بالقضايا النسائية ولكنه يرى أن دعمهن لا يعنى إقامة مهرجانات للمخرجات ولكنه مع تنظيم أسبوع أو أسابيع لأعمال مخرجات المسرح لأنهن لسن بالكثرة التى تستطيع تحمل النهوض بمهرجان كبير ومنظم وكلمة مهرجان مستفزة لأنها تعنى إدارة كبيرة ومشاركات أكبر وهو ما لم يحدث بالفعل لعدد المخرجات القليل والذى لا ينفى قدراتهن الإخراجية التى تظهر من خلال عروضهن المسرحية التى تصطبغ بصبغة خاصة بهن ويضيف إنه ضد وصف إقامة مهرجان للمخرجات بالعنصرية لأن الفكرة جاءت لمساندة المخرجات وإتاحة الفرصة لهن لجمع شملهن والتعبير عن رؤاهن المتميزة والفكرة تثير الفضول لاختلافها ولكن المخرجات يقدمن أعمالاً سواء داخل المهرجان أو خارجه ويضيف إنه شاهد تجارب للعديد منهن ويرى أنها تستحق الاحترام وهناك أسماء مثل عبير على وعبير لطفى وريم حجاب وبتول عرفه وغيرهن من المخرجات اللاتى قدمن أعمالاً تثير الفضول وتجارب تختلف عن المطروح على الساحة المسرحية وهو ما يبشر بجيل جديد من المخرجات المصريات يتدفق رويدًا رويدًا ليحتل مكانًا فى المسرح المصرى.

وتشاركنا الناقدة ناهد عز العرب التى تقول إذا ما نظرنا إلى أى بلد فى العالم وأردنا التعرف على مدى تحضر هذا البلد فعلينا أن نسأل عن وضع المرأة والطفل فى هذا المجتمع فكلما تحضرت المجتمعات أصبحت أكثر اهتمامًا بالمرأة والطفل ورغم أننى أتعامل بحذر مع ما يعرف «بالفيمنست» حيث لا يجب الفصل النوعى بين المبدع والمبدعة ولكن هناك واقع علينا أن ننظر إلى مفرداته وهذا الواقع يقول إن المسرح هو الصناعة الثقيلة فى عملية الإبداع وقد شهد المسرح منذ بداياته توهجات لمبدعات هنا أو هناك أقبلن على تجربة الإخراج المسرحى كاسرات لتابو أن المرأة ممثلة فقط وتدار بواسطة رجل هو المخرج وبالتالى ظلت الساحة المسرحية المصرية تشهد بزوغاً وأفولاً للعديد من المخرجات وصولاً إلى وقتنا الحاضر ومع ظهور نوادى المسرح والفرق المستقلة زاد عدد المخرجات رغم صعوبة الإخراج المسرحى نظرًا لتخوف المخرجات من مزاحمة الرجل فى الإخراج رغم إبداعهن فكان لابد من وجود دفعة للمخرجات تمثلت فى مهرجان المخرجات الذى أظهر حسًا مهمًا خاصاً بقضايا المرأة مع وجود قمع اجتماعى للمرأة وتدشين هذا العدد من المخرجات يعبر عن فعل حرية ومقاومة فى ظل مناخ سلفى. وبغض النظر عن عبقرية العروض إلا أن المهرجان أدى لتغير واضح فى طريقة تفكير المخرجات بعد قيامهن بالإخراج حيث اكتشفن قدرتهن على المشاركة فى العمل المسرحى والمواجهة وهو أمر ليس بالهين ومع دراستهن للمسرح سيصبحن أكثر فاعلية وعلى الأساتذة الذين يشرفون على المخرجات أن يكونوا أكثر وعيًا بقيمة هذه التجربة ولا يتعنتوا ضدهن كما رأيت عقب مشاركتى فى لجنة تحكيم مهرجان المخرجة الذى أقيم فى الإسكندرية لأن عروضهن تجاوزت التجربة الأولى وأظهرت استفادة المخرجات من أخطائهن بما يحتم علينا مساندة هذا الجيل من المخرجات..

محمد شكر

ملاعيب ابن عروس

عرض مش فى مكانه.. يقدم كل فنون الفرجة الشعبية ويلم شمل جمهور الصعيد

على مسرح المدرسة الثانوية الزراعية قدمت فرقة بيت ثقافة جرجا مسرحية (ملاعيب ابن عروس) للكاتب المسرحى صفوت البططى والتى تقدم رؤية تسجيلية لحياة واحد من أهم الأصوات التى تعتز بها الشعرية المصرية، بالإضافة إلى احتفاء الوجدان الشعبى بها باعتبارها ممثلة لفكرة (اللص الشريف)، والعرض يوفق بين الروايات القليلة التى تعرضت لحياة ابن عروس والتى لم تكشف ملامح صورته الغامضة بل هى روايات قد تثير من الجدل أكثر مما تقدم من المعلومات المتماسكة وقد استفاد النص من كل تلك الروايات أو الحكايات القليلة التى تجاهلتها المصادر التاريخية وهى حكايته مع الجريمة، وحكايته مع العروس التى أعادها الى أهلها، وحكايات زملائه الذين تقاتلوا من أجل المال، وحكاية زهده وتوبته، وقد تم «لضم» تلك الحكايات فى قصة حب تجمع بين أحمد بن عروس وناعسة وتكون سبباً فى خروجه إلى الجبل والعيش مع المطاريد وألاعيبه مع المماليك، التى تتصدى لها ألاعيبهم، أيضا محاولة إبراز صورته كمجرم يهدد الجماعة الشعبية فى رزقها وشرفها، أى أننا بإزاء ألاعيب متبادلة تنتهى بانتصار صورة الحقيقة، فمهما كانت درجة التزوير والتزييف والتضليل ينجح الوجدان الشعبى فى التقاط الحقيقة وحفظها حية ونابضة.

وقد تناول العرض تلك الشخصية من خلال تقاطعها مع قسوة المماليك وظلمهم واستبدادهم ومؤامراتهم، وأبرز البعد الوطنى لها من خلال شخصية ناعسة المقهورة التى ترمز للوطن، وقد انتصر فى النهاية لعلاقة البطل بالناس، وسكت عن حكاية البطل مع الزهد.

وقد اعتمد المخرج شعبان عبده بالدرجة الأولى على سحر الكلمات المنحوتة نحتا موسيقيا ودلاليا فى صورة المربع الشعبى البسيط والمحكم، سواء تلك المربعات الموروثة عن ابن عروس أو تلك التى راح الكاتب ينسجها مقتفيا أسلوب السابقة لتصبح رابطا بين الروايات المعروفة وتلك المتخيلة التى أوجبتها الدراما.

ومنذ البداية تظهر الأجواء الشعبية الاحتفالية كمحور أساسى فى رؤية المخرج فيظهر المولد بعناصره المختلفة، ويظهر فى المقدمة شاعر السيرة (عادل فهمى) الذى يتجانس ظهوره مع إطار السيرة الذى يعتمد النص عليه حيث تمتد الفترة الزمنية الطويلة من صبا البطل أو شبابه المبكر حتى شيخوخته والعلامات الكبرى لتلك المسيرة ومراحلها المختلفة: العشق، القهر، الجريمة، التوبة، النضال الشعبى، الحكمة.

ومع شاعر السيرة يظهر الأراجوز، والإنشاد الدينى، والتحطيب، والمبارزة والمربع وغيرها من الفنون التى تتجانس أيضا مع مكان الحدث بجنوب الصعيد وتبرز ثقافته وخصوصيته، وهى أمور تدل على وعى إخراجى يحتفى بالصورة والحركات والصوت وتوظيف الموروث الشعبى إلا أن خشبة المسرح بمساحتها الضيقة وإمكانياتها المتواضعة نالت من فاعلية العديد من العناصر المسرحية خاصة مع إصرار العرض أحيانا على الظهور بإمكانيات أكبر مما يحتمل الفضاء، كما فى المشهد الذى تم تقسيمه ليقدم مكانين فى نفس الوقت (مكان العرس، وقصر الأغا) فالمساحة المحدودة أربكت ذلك المشهد وأفقدته جدواه وقيمته وقدرته على إبراز التناقض بين مكانين مختلفين، وكمثال آخر نالت مساحة الخشبة من فاعلية الرقصات الكثيرة التى اعتمد عليها المخرج وصممها محمد أحمد حميد، فجاءت الحركة حذرة وبطيئة أحيانا أو مقيدة داخليا مما يكشف عن رحلة العذاب التى تسربت إلى جميع المتعاملين مع الخشبة خاصة فى المشاهد المزدحمة وهى كثيرة، ونحن لا نقول باستحالة تقديم عرض جيد ومؤثر من خلال مسرح صغير محدود الإمكانيات بل نذهب إلى التأكيد على النظر إلى حدود الفضاء باعتباره الخطوة الأولى، ووضع تلك الحدود فى صميم الرؤية الإخراجية، واختيار ما يناسبها من الألعاب المسرحية حتى لو ترتب على ذلك التضحية بأفكار تعجبنا، ومن يشاهد العرض يشعر أنه مرسوم لفضاء آخر وبأفكار لم تكن تلك المساحة حاضرة فى رسمها التخطيطى وهو شرط جوهرى لتصميمات المسرحية المختلفة، ومن هنا كان دور الممثل هو الأكبر وقد قامت به مجموعة شابة، لبعضها تجارب سابقة فى التمثيل، أما البقية فهى لمجموعة من الشباب المحب للفن المسرحى الذين قدمهم المخرج للمرة الأولى، وقد قام محمود أحمد جابر الذى جسد شخصية ابن عروس بحمل العبء الأكبر نظرا لمساحة الدور الكبيرة، بالإضافة إلى داليا أبوعمرة التى جسدت دور (ناعسة) ولم تمنع المساحات الأقل أو حتى الخاطفة من الحضور الحى لباقى الممثلين - أبرز مكاسب العرض - وهم أحمد شلبى فى دور (مهاود) محمود السيد فى دور (عوضين) محمد هارون فى دور (الشيخ عبد الرحمن) محمد بكرى فى دورى (توفيق ومراد) ومحمد البدرى فى دور الباشا أغا، وأحمد شعبان فى دور (الأغا) ومحمود شلبى فى دور (شمندى) وعصمت عياد فى دور (عتريس)، سالمة محمود فى دور (العروسة) ومروة أبوعمرة فى دور صابرة، وأهالى القرية أحمد رأفت، عاطف محمد، ريم السيد، هادى أحمد، باسم بكرى، لمياء بداد.

كما اعتمد العرض على عدد كبير من الأغانى التى كتبها الشاعر أشرف الخطيب، ولحنها محمد عبد المنعم حبشى، وأداها عصام عبدالله، ومنال جمال الدين والتى جاء بعضها قويا ومعبرا كما فى أغنية المولد وجاء بعضها الآخر بلا ضرورة درامية واضحة.

كما كان الديكور الذى صممه خالد عبد الصبور موحيا رغم بساطته كما فى ديكور المغارة وإن جاءت الأرضية المفروشة بالسجاد لتنال من شعورنا بجو الجبل وقسوته، كما كانت الشجرة الجرداء موحية بأجواء الفقر والتقشف كما ربطت بين فضاء القرية وفضاء الجبل والتحامهما شعوريا رغم المسافة التى تفصل بين طبيعة كل منهما.

وفى النهاية فقد نجح العرض فى أن يكون احتفالية كبيرة التف حولها جمهور جرجا الظمآن للفن الجاد وجعل منها عرسا ثقافيا، وهو ما لم يكن ليتحقق دون جهود أخرى تستحق التحية أيضا وهى جهود محمود سيد أحمد ، مساعد المخرج ، محمد بكرى حسانين ، المخرج المنفذ. ومحمد شلبى، أحمد سيد ، فنيون ، أحمد رأفت، علاء أحمد ، تنفيذ ديكور. ومحمد عبد الحميد ، هدى عبداللاه، ملابس، وائل على، مكياج، محمد كمال، إيقاع، وناصر عبد السلام، دف، وتهانى أحمد، فنى صوت، ومحمد عبد الرحيم، فنى إضاءة، وكمال الدين إبراهيم. بالإضافة لمجموعة الإشراف والمعاونة حنفى زكى، الوحش الخضيرى، أيمن محمد، خلف عبد المنعم، أنور أبو شامة، هدى سليم، ناجى رضوان، ومدير فرع ثقافة سوهاج محمد موسى التونى.

■ فتحى عبدالسميع



إضاءة توكيدية
Aceent Lighing
هى طرح كمية من الضوء المركز على بقعة معينة فى خشبة التمثيل بغرض توكيد وجودها، استجابة لبواعث خاصة فى الإخراج.



● سامر وليم.. ممثل شاب حصل على ليسانس الآداب من جامعة القاهرة وشارك بالتمثيل فى عدد من عروض المسرح الجامعى ومسرحيات أخرى قدمت بفرق الثقافة الجماهيرية بجانب حصوله على جوائز أولى فى التمثيل فى عدد من المهرجانات التى شارك فيها، ويقوم حالياً بتكوين فرقة مسرحية من الشباب لتقديم عروض مسرحية بمسرح بيت ثقافة طامية بالفيوم.

من سقط فى الشبكة؟!



■ محمد زهدى

منذ اللحظة الأولى، وبعدما احتوتنى صالة المسرح القومى لمتابعة عرض «الشبكة» أو «صعود وأفول مدينة ماهوجنى» لبرتولد بريخت، وإخراج سعد أردش داهمتنى الخواطر وأنا أقرأ كتيب العرض، وأمر بعينى على سطور المساجلة بين مدير المسرح القومى شريف عبداللطيف، والمخرج الأستاذ حول «الممتع والمفيد» وبحث تأخر تقديم المسرحية بالبيت الفنى، وردّ المخرج الضمنى فى ذيل كلمته بالكتيب حول ضرورة تقديم هذا العمل فى «مرحلة تتميز بسيطرة عناصر القلق الشديد فى أنحاء العالم وفى مقدمتها العولمة والإرهاب، وانكماش مساحة العدل الاجتماعى والسياسى والاقتصادى بالعالم».

سألنى جارى: «هل ونحن نخصخص كل شىء ونأمل فى ليبرالية تحقق الديمقراطية يفيدنا طرح بريخت الماركسى إزاء العملية الاجتماعية؟».. وبعيداً عن التنظيرات خارج العمل الفنى توسمت أن يأخذنى العمل إلى عالمه لأجد فيه- ومن خلاله- ما هو ممتع ومفيد، خاصة وأننى كنت من الذين انبهروا بعرض أردش «الإنسان الطيب» ومازلت أرى سميحة أيوب تطير كالفراشة أمام عزت العلايلى على خشبة مسرح الحكيم، وتغنى كلمات صلاح جاهين وألحان سيد مكاوى حول «سبعة احصنة كانت تعمل للباشا».. وكنت قد خرجت من العرض عامرًا بالفائدة وغنيًا بالمتعة يغمرنى الإحساس بالجمال!.. ولا أنكر أننى وبعد أن أخذتنى «الشبكة» لم أخرج خالى الوفاض، ولكن الليلة لم تستطع أن تشبه البارحة!؟.

التغريب البريختى

والمسرحية كنص من ملحميات بريخت وليست من تعليماته أى أنها من مجموعة «الإنسان الطيب» وتعتمد فى أهم ما تعتمد عليه على البعد عن «الإيهام الأرسطى» وإحداث «التغريب» البريختى... أى: استخدام الطرق والوسائل الفنية كافة لجعل المتفرج يراقب الحدث والبطل وينقد ما يقدم أمامه لا أن يندمج فيه ويتوحد مع البطل أو يشفق على مصيره ليحدث له «التطهير» الذى عناه أرسطو، بل ينبغى أن تحدث له «استنارة» بريختيه.. لذلك توخى كل من أخرج لبريخت «كسر» الإيهام ومنع التوحد.. إلخ. وقد تفوق الأستاذ أردش فى الماضى فى هذا الأمر تفوقًا كبيراً. وقدم قطعًا.. إسكولائية بريختية.. ولكن هذه القطع- خاصة الإنسان الطيب- لم تتخل عن نصيبها من الجمال والمتعة لصالح الاستنارة الذهنية، فماذا فعل الأستاذ بقطعته الجديدة؟. المسرحية -كنص تدور حول ما لاقاه أربعة عمال لقطع الأشجار حين ذهبوا إلى مدينة المتعة- ماهوجنى- التى يباح فيها كل شىء مقابل المال، الجنس، القمار، العنف.. كل شىء مادمت تملك مالاً!؟.. حيث قدم لهم بديلاً عن الحب جنساً مزيفاً: أى دعارة، وحرية زائفة، حيث إن الالتزام بالنظام «منع الغناء- الإزعاج- الحفاظ على المقاعد» يخترق مقابل المال ، ثم يعاقب بقسوة سجناً وشنقاً عندما يفقد المرء المال!؟. وتصرخ الجوقة «فتيات ألباما» طوال الوقت: «كيفما يرتب المرء فراشة يكون، لا أحد يغطى الآخر، وعندما يدوس أحد فهو أنا وعندما يداس أحد فهو أنت». وذلك فى نقد مُر لحالة الفردية والعزلة التى يعانيها المتعايش مع قانون مدينة ماهوجنى؟!.. وينتهى الأمر بيعقوب الأكول إلى أن يظل يأكل حتى يموت من «الفجعة» وشدة الامتلاء والاختناق الناتج عنه، ويفلس اكريمان الذى يضع كل نقوده كرهان على زميله يوسف المغرور «ثعلب ألسكا» والعجوز الذى يصر على منازلة وملاكمة الشاب القوى مساعد رئيس «الشبكة» أو «الثالوث المقدس» فتكون النتيجة الطبيعية هى لكمة قوية تفقد الثعلب العجوز حياته،.. أما هاينريش البخيل الحريص فهو الذى يظل محافظًا على بقائه على قيد الوجود فى المدينة / الشبكة لأنه لا يزال يملك النقود.. وعندما يحاول اكريمان الحلم بالهروب من المدينة وتتملكه أوهام الملاحة من خلال منضدة البلياردو التى تحولت إلى «سفينة نوح» يفيق على المحكمة التى تنعقد لمحاكمته والتى تدينه وتحكم عليه بالسجن ثم بالإعدام لعدم دفعه لثمن الويسكى الذى شربه والذى أغرقه على كل من حوله فى لحظات نشوته؟!.. وهكذا تصبح ماهوجنى مدينة الحلم الكاذب والمتعة المزيفة والحرية الوهمية، والإشارة واضحة ببساطة وقوة إلى الحالة الأمريكية التى كانت معاصرة لبريخت فى ثلاثينيات القرن الماضى، والتى لا تزال قابلة للنقد الذى تطرحه المسرحية حتى الآن، ولعل فى هذا إجابة على سؤال: لماذا يقدم مثل هذه العمل الآن؟.. أما متن العرض فقد قام المصمم سمير أحمد بصياغة المسرح بوضع شاشتى عرض على جانبى فتحة البروسيفيوم التى أسدل عليها الستارة فى مخالفة للمنطق البريختى، وأقام بانوراما فى أقصى العمق استخدمها ببراعة فى إلقاء الأضواء الملونة خاصة للتعبير عن حريق المدينة- وكان فى غنى كامل عن تكرار عرض صور للحريق على الشاشة- وكذلك إقامة منصات البحث عن البترول، وعلى الجانبين أقام كتلا توحى بأنها حجرية صلبة رمادية اللون تتخللها الزرقة القاتمة والميل إلى السواد، وفى توفيق تام جعل الممثلين يقومون ببناء المناظر سواء فى إدخال العربة الأمريكية «الكاوبوى» أو فى إقامة البوابات الخشبية ووضع السور فوق المستويات الخشبية المكونة أرضية الفضاء المسرحى، الذى كان يتغير حاله من مكان إلى مكان من خلال وضع كرسى ذى مسند مدبب داكن اللون أو بجمع قطع المناضد لتصبح منصة المحكمة أو بوضع ترابيزة بلياردو ويغرس فوقها راية تحمل علماً أبيض ليصبح شراعًا لمركب هو «سفينة نوح» يتوهم البطل أنها سوف تنقذ من فى المدينة الكابوس، وبذلك يمكن اعتبار الديكور ملحمياً على الطريقة البريختية بشكل عام، وأن الألوان موفقة خاصة البنيات والبيجات والرماديات والأزرقات التى تميل إلى الحياد والبرودة، وكذلك كانت الأزياء معبرة عن ذات الأسلوب حيث جاء غاية فى الذوق والتعبير عن الروح أو أناقة التصميم والتوفيق فى التعبير عن روح العمل وفق مقتضيات المفهوم البريختى.

استعراضات مصطنعة

ويسمح لى الأستاذ أن أقرر أن شاشتى العرض لو تم إلغاؤهما لما افتقد العمل شيئاً، خاصة وأن لسان الجوقة كان يعبر عن كل شىء، ويعلن ويكرر فى المفاهيم التى أراد كل من المترجم- بتصرف- والمخرج أن يركزا عليها وليتأكدا من أن المتلقى قد حفظها عن ظهر قلب قبل أن يغادر قاعة العرض، وبالرغم من أن الإضاءة بشكل عام كانت إنارة وهذا أقرب إلى تصور بريخت إلا أنه غاب عن الأستاذ أن يكشف منابع الضوء للمتفرج حيث إننا نلعب لعبة نعرفها سلفاً.. كذلك جاءت الحركة التى قام بها الممثل سهلة بسيطة سلسة موفقة مؤدية لأهداف ومقاصد المؤلف والمخرج، وإن كانت «استعراضات» شريف بهادر مصطنعة وغير مؤدية أو محققة لأى غنى أو جمال مشهدي؟! ولولا التكوينات المشهدية التى صاغها الأستاذ لجاء العمل- بصرياً- مؤدياً إلى «الملل والتعاسة» كما كان يصيح «اكريمان» خلال العرض!؟.. وللحق فأنا لم أشعر بأن هناك من يكتب كلمات للأغانى ، وهذا دليل أكيد على توفيق الشاعر جمال بخيت ، اللهم إلا فى أغنية الختام الحماسية التى يقول مقطعها الأخير «السكوت ع الظلم موت».. أما الموسيقى التى ألف ألحانها زياد الطويل ووزعها خالد شكرى ، فقد كانت مصاحبة للأحداث فى فترات عديدة- وهذا عكس المقصد البريختى- اللهم إلا فى القليل النادر التى كانت تنقد وتخالف وتعارض الحدث.. وبالنسبة للمشهد البصرى فقد لعبت دقة تنفيذ ناصر عبدالحافظ ونعيمة عجمى الدور الأكبر فى إيجاد الوعاء البصرى القادر على حمل القيم الجمالية والذهنية التى أرادها كل من المصمم والمخرج.

الباترونة سميحة أيوب

بالنسبة لفن التمثيل فقد استطاعت الأستاذة سميحة أيوب، ورغم أنف السن العالية، أن تلعب دور الباترونة – الرئيسة ببراعة وإتقان جعلنى أتذكر فراشة إنسان من «ستشوان» وأتحسر على طيبته. كذلك فإن كمال أبورية بإمكاناته كممثل كبير كان ينفعل بقوة ومبالغة لتعويض عدم حفظه لدوره ولتحمله المفاجئ لعبء هذا الدور البطولى، وكان كل من أحمد فؤاد سليم، وسعيد الصالح تقليديين فى جودتهما التى تناسب الواقفين على خشبة المسرح القومى، وجاءت ريهام سعيد- بالرغم من الجهد الجهيد الذى بذلته- غير مناسبة جسمانيًا لدورها نظرًا لبدانة لا تؤهل لكى تكون تلك الفاتنة الغانية اللعوب التى تفتن الرجال الظامئين إلى الحب.. أما فاكهة العرض اللذيذة فقد قدمها كل من عاصم نجاتى الذى كان صوته الجميل وأداؤه البارع يملأ الفضاء المسرحى وقاعة المسرح القومى خلال فترات سطوعه كممثل رشيق وجميل على خشبة المسرح، وأيضا محسن منصور بخفة ظل وحضور منقطع النظير وأداء محكم بريختى الطابع، وفى لمحة خاطفة باهرة برق نجم العملاق المخيف شكلاً المطمئن موضوعاً وائل صفوت وهو يجسد دوره فى تلقائية مدهشة لامعًا. كالشهاب!.. ولفت نظرى كل من سامى المصرى، وعادل عفر، وأحمد فتحى فى أدوارهم الثانوية التى أسست للحدث وكانت من قوائمه فى سهولة ويسر ممتنعين، كذلك أضاف شباب المعهد الحيوية والبهجة «كجوقة» على العمل وأيضا فتيات فرقة الباليه بالرغم من كثرة العدد «12 فردًا» الذى كان يؤدى إلى الاكتظاظ غالبًا والاختناق أحياناً؟!.. وبصرف النظر عن الهتاف والإلحاح عليه فى أغنية الختام إلا أننى استمتعت بالعمل وأستاذه الشيخ الذى أبهرنى ذات ليلة من عام 1966 فى مسرح الحكيم بأداء بريختى رصين أمتع وأفاد، ومكتوب فى الذاكرة بحروف من نور.

قدم المسرح القومى، عرض الشبكة عن نص «قيام وسقوط مدينة ماهوجنى» وهو من النصوص المبكرة فى حياة برتولد بريخت، إخراج سعد أردش، والعرض يطرح فكرة هذه المدينة «ماهوجنى» التى أقامها مجموعة من المهاجرين أو المغامرين، وهى مدينة تتيح كل شىء لزوارها، المال والمتعة، العنف والنساء، قانونها الأساسى، هو أن تدفع كل ما تملكه، أو ما يملكه هذا الزائر، مادام يملك المال ويبغى المتعة والاستمتاع بالحياة.

والعرض المسرحى، يقدم أفكاره ومضامينه، عبر صياغة تقريرية ومباشرة، تهتم بالأساس، بإظهار الجانب غير الإنسانى لهذه المدينة القاسية.

لقد تم بناؤها، بحيث تصبح نموذجاً لمدينة لا تعرف سوى قانون المكسب، فى كل شىء، لذا تصبح ملاذاً لكل الراغبين فى المتعة والمغامرة، لكن هؤلاء المغامرين فى نهاية الأمر، يكتشفون أنهم فقدوا كل شىء أو بلفظ آخر سلبوا كل ما يملكون وبالتالى فالمدينة القاسية، تطردهم وتسلبهم كل الحقوق، التى كانوا يتمتعون بها.

إن العرض المسرحى، يؤكد طوال الوقت، عبر تفصيلات مضمونية، على هذا الجانب غير الإنسانى لهذه المدينة، فلا مكان هنا للعواطف أو التراحم، كل هذه المعانى تسقط أمام قانون الربح والتربح. وقد أكد العرض هذه المعانى بأكثر من طريقة وبأكثر من أسلوب، منها ما هو مضمونى، عبر استخدام تيمات وتفصيلات، كعلاقة إنسانية بين شخصية من المغامرين وأخرى من أهل المدينة، وتنتهى هذه العلاقة بمجرد فقد الأول لسلطة المال، وبالتالى يصبح مهملاً وقد يواجه عقوبات تطبقها المدينة على المفلسين؟

ومنها ما هو شكلى أو بواسطة تقنيات بنائية وتشكيلية، أراد العرض باستخدامها التأكيد على المعنى نفسه، الذى تم طرحه عبر المستوى المضمونى.

ومن ثم يستطيع المتلقى، أن يجرد العرض المسرحى، برمته فى مقولة واحدة وهى أن هذه المدينة،



وقائع السقوط فى الشبكة.... على المسرح القومى

إفيهات الكباريه السياسى وخروج على النص.. فى عمل ملحمى.. رحمتك يا رب!!

لمن نتوجه بخطابنا المسرحى؟!.. للصفوة المثقفة ثقافة مسرحية أكاديمية .. أم لرجل الشارع العادى.. الكادح.. الواقع تحت وطأة احتياجاته الحياتية الملحة؟ سؤال حاصرنى بعد ما خرجت من مدينة «بريخت» وتخلصت من شبكته.. هل يستطيع هؤلاء البسطاء عمل مقارنة بين منهج بريخت التعليمى الملحمى الذى ينتمى إلى المباشرة – وذلك ما لا يعنيهم بالضرورة – وما يرونه واقعاً محققاً على خشبة المسرح؟ وهل يحتاجون بالفعل لهذه النوعية من العروض.

هذا العرض: «صعود وهبوط مدينة ماهوجنى» من تلك النصوص الأولى التى كتبها بريخت، لم يلق عليها الضوء جيدا مثلما ألقى على أعماله السابقة والتالية والتى كان يوجه فيها اهتمامه بالتجمعات العمالية والطبقة الكادحة بغرض تثويرهم وإثارتهم ليتخذوا مواقف ضد الرأسمالية المقيتة، لذلك يأتى خطابه مباشراً ليوقف جمهوره على حافة الحدث ليعمل فكره ويتخذ حكمه الناقد عن طريق التفكير والتأمل، لذا فقد كان يركن دوماً لإثارة الجدل والنقاش لتوصيل أفكاره.

الثنائى ..

كوّن سعد أردش مع بريخت ثنائياً خاصاً وعن طريقه تعرّف الجمهور المصرى على العديد من أعمال بريخت فقدم «الاستثناء والقاعدة» لمسرح الجيب **1962** و«الإنسان الطيب من سنشوان» على مسرح الحكيم **1966**، ثم «دائرة الطباشير القوقازية» على خشبة المسرح القومى **1968** كما استخدم أردش موسيقى «كورت فايل» التى صاحبت هذه الأعمال على مسرح «البرليزر – انسامبل» الذى ساهم بريخت نفسه فى تأسيسه **1949** ، ثم مؤخراً «الشبكة» وهو الاسم الذى اختاره المترجم والشاعر والكاتب والدراماتورج د. يسرى خميس من داخل النص نفسه ليقدم على خشبة المسرح القومى المنوط بتقديم روائع الأعمال الكلاسيكية.

الشبكة.. لماذا الآن؟!

كان «برتولد بريخت» **1898 – 1956** من أعداء النظام النازى، لذا كان ينحو دوماً إلى انتقاده ويحرض الشعب على الثورة عليه.. مما سبب له الكثير من الاضطهاد، فهجر ألمانيا التى كان يعشقها متحولاً إلى بلاد عديدة منها أمريكا، مناشدا هنالك العدالة والأمن.. منتقدا المجتمع الرأسمالى، منتصراً للفكر الاشتراكى الذى يعلى من قيم العمل والعمال والحث على الأفعال التى من شأنها الانتصار للعدالة ومحو الاستغلال وآثار القهر، وإن لم يكن هذا النص هو أجود نصوصه.

النص بين الألمانية والعربية

لقد اتبع بريخت ماهوجنى بنصه الذى أطلق عليه «أوبرا الثلاث بنسات» التى جاءت أكثر نضجاً ورونقاً من صعود وهبوط مدينة ماهوجنى، وهى مكتوبة كعمل غنائى شعرى فى الأصل الألمانى.. بل وشعراً مقفى، وحين قام د. يسرى خميس بترجمتها كان ذلك بتصرف، مما يعنى أنه كانت له اليد العليا فى الحذف والإضافة والتعديل، وبالرغم من الجهد الذى أوقن أن د. يسرى بذله محاولا إقامة ترجمته هذه على نفس اللغة الشعرية التى يجب أن تمتاز بالغواية لتأسر متلقيها ليجدها مدية تنغرس فى روحه وتوخزها فتستيقظ حواسه.. إلا أن الترجمة كانت تتخلى أحياناً عن شعريتها والتى تميزت بها لغة النص الأصلى، مما قرب الترجمة إلى السرد المسرحى العادى فأسقط كثيراً من الأبعاد الدلالية وهو ما كان يهدف إليه بريخت لتتحول بتصرف من المترجم إلى لغة أشبه بلغة الحياة اليومية التى تحتوى على الإفيهات وكذلك حذفه لبعض الأجزاء مما أثر بالطبع على العرض من حيث ديناميكية التلقى.

بين الصعود والهبوط

حينما تسكنك القدرة لشراء كل شىء «الحب، الجنس، الأكل، الشرب» وصولاً إلى ممارسة العنف، على اعتبار أن تلك هى مفردات اللذة ومكامن ذروتها!!

حينما تستطيع ممارسة تلك الطقوس دونما أية حسابات من ضمير سوى أنك تمتلك كيساً متخما بالنقود، تتحسسه بشغف الحريص كلما تأججت شهواتك واستنفذت قدرتك فى إشباع رغباتك، حينما تتاح لك الفرص لممارسة «حرية جسدك» تمل وتتراجع باحثاً عن قيم أخرى جديدة وبديلة غير تلك التى كنت تؤمن بها.. غير تلك التى دفعتك وفق منظومتك التى تخلقت من معتقداتك وقناعاتك التى اكتشفت زيفها وفاجأتك بالسقوط فى الشبكة.. شبكة الملذات، فتقابل الآخر الذى هو فيك بوجهه الردىء المقامر المفضوح على سخافات المادية الوقحة، ورداءة الواقع الرأسمالى المتسلط من خلال الأصدقاء الأربعة الذين ذهبوا إلى مبتغاهم «مدينة ماهوجنى» للترويح بعد عناء سنوات فى تقطيع الأشجار.. من خلال تصاعد الأحداث ليس بالمعنى الدرامى المعهود بل بشكل تراكبى تتابعى يقطعه الغناء أو الاستعراض.. إلخ» ويحاول «باول» أكثر الأربعة عقلاً التراجع بعد اعتناقه لقناعات جديدة وارتباطه عاطفياً كما اعتقد هو – خطأ – بفتاة الليل «چينى» والتى لم تتورع عن إظهار وجهها المادى القبيح فى أول مواجهة حقيقية بينهما بعد ضياع أمواله.. وتتباين نهايات الأصدقاء الأربعة الذين وقعوا بأنفسهم فى الشبكة معتقدين أنهم أحرزوا نصراً وفتحاً مبيناً، فبعد نجاة المدينة من الإعصار نجد – بالترتيب – يعقوب الذى مات من التخمة وهو يمثل المعكوس الشكلى أو الضدى «لچو» الذى يلقى حتفه لشدة ضعفه بضربة قاضية من «موسى» ولعل لاسم موسى هنا مدلولاً أيديولوجياً أراد المترجم الوقوف عليه لينبه المتلقى إلى أن يظل على حافة الحدث – لا داخله – ليراقب ويفكر ثم يتخذ قراره، أما ثالثهما «هاينرش» الذى اتسم بمزيد من العقلانية المادية والحرص، فلم يقم بالمقامرة ونراه يفصل فى أحكامه بين المادى والمعنوى، وكل ما فعله فقط هو المراقبة.. ورفضه القيام بأى فعل مع أو ضد يكون من شأنه تغيير مجرى الأحداث، فلم يمنع يعقوب من أكل العجل حتى أجهز على نفسه وهو بذلك ساهم فى وقائع موته.. ولم يراهن على «چو» ولم يمنح صديقه المقرب «باول» سلفة لينقذه من الشنق المحقق لعدم وفائه بثمن الشراب الذى سقاهم إياه.

ولعل سقوط «باول» فى هذه المكيدة، الشراك، الشبكة وتعرضه للمحاكمة الظالمة «العدالة المقلوبة» التى تحكم وفق المنافع المادية، وبقدر الاستفادة ما يكون الحكم عادلاً، فالبراءة لمن قتل عمداً ودفع نقداً، فهو بذلك يبرئ ذمته أمام الإنسانية المعذبة لينتفى القول بأنه خرب ساحة الإنسانية وقتل الأعراف وعربد فى القوانين السماوية والوضعية.. هنا.. وهنا فقط سيعتدل ميزان العدالة المائل.. حينما تستعيض بالمال عما حدث فى جسدها فائق الطهر والبراءة، فى حين يتعرض «باول» الذى رفض «هاينرش» إعطاءه المال ليدفع ثمن الشراب الذى لم يحتسه وحده، بل أفرط فى كرمه معهم فرحاً بنجاتهم من الإعصار الذى كاد يدمر المدينة كلها.. ويتعرض لمأساة محققاً ثمناً بخساً لحق هذه القوادة العاهرة المتصابية التى تصر على اقتناص ما تدعى أنه حقها، تلك التى تحكم بلسان العادلة الأخرس، المحاط بالمنافع والتى هى أمريكا والتى هى المسيطرة والتى هى مرهون بها كل شىء والتى هى إن قتلت شعوباً بأكملها لا يؤثر فيها ذلك طرفة عين وإن مس أحد ظفراً من أحبابها وأتباعها أقامت الدنيا ولم تقعدها! إنها عين العدالة النائمة إلا عن مصالحها فقط!

إلى أى مدى نجح أردش فى تحقيق رؤية بريخت؟

سؤال وجدتنى أطرحه وبخاصة أن المخرج الكبير سعد أردش تخصص فى بريخت كما جاء فى بامفلت العرض وكما هو معروف لدى المسرحيين جميعاً.. فقد استطاع التعامل كثيرا مع أعمال بريخت منذ بداياته المسرحية، فهل استطاع إقامة عالم بريخت فى «ماهوجنى»؟

أعتقد أن أعضاء فريق العمل لم يلتفتوا إلا إلى أنهم ممثلون كبار، لهم كياناتهم السامقة.. فابتعدوا عن الأداء الملحمى وكان عليهم الانصياع لورشة تدريب قاسية يقيمها عميد المسرحيين لهم ليقدموا عملاً متماسكاً.. فقد تراوح أداؤهم مبتعدا عن البريختية.. فأحياناً يمزحون أو يطلقون الإفيه.. كما حدث مع سيدة المسرح العربى «سميحة أيوب» حينما يقول لها: ياريسة أنت وصلت إلى لب الموضوع.. فترد عليه قائلة: تقول لب؟ إذاً قزقز!!.. تنتظر برهة ولكن «الإفيه» لا ينتزع الضحكات من الجمهور، فلا يمكن إطلاق الإفيهات فى المسرح الملحمى.. إننا لسنا فى كباريه سياسى فنجيز ذلك، كما لا يصح الخروج عن النص، وبالرغم من ذلك كان أداؤها جيدا مع الغناء «الريستاتيف» ولكننى لا يمكننى أن أقول إن هذا الدور هو أحسن أدوارها.. وكذلك ليس مطلوبا منها أن تقدم البريختية بشكلها الأكاديمى...أما كمال أبو رية فأراه متأرجحاً بين كونه ممثلاً أمام كاميرا الفيديو وبين خشبة المسرح.. ربما قلة التدريب هى التى تسببت فى ذلك .. سعيد الصالح.. أداؤه كان عظيماً بالرغم من نوبات الملل التى تصيبه أحيانا، كذلك أحمد فؤاد سليم.. الذى يثبت يوما بعد الآخر أن قدراته لم تستغل بعد.. إنه يحتاج لمخرج يسلط عليه مزيداً من الضوء فى أدوار تناسبه أكثر.. محسن منصور.. البسمة التى أضاءت خشبة المسرح.. وائل صفوت.. دوره على بساطته إلا أنه يمثل علامة فى حياته المسرحية.. أما عصام الشويخ فقد كان متمكناً ويمثل الجناح الثانى لطائر الإبداع مع محسن منصور.. ريهام سعيد.. لن أقارن دورها فى المسرحية بدورها فى «كاليجولا» إخراج هشام عطوة.. لأن ذلك ليس فى صالحها بخاصة وأنها مع مخرج كبير.

الأغانى .. وهل أدت دورها؟

لا يخفى أن العمل فى الأصل «أوبرا» فكان من الممكن الاستعاضة عن الكلمات الشاعرة للجميل «جمال بخيت» مع اعتزازنا به شاعراً مجيدا.. إلا أنه كان من الأجدى أن تغنى أجزاء من المسرحية نفسها مثلاً كالجمل التى كان الكورس يرددها: «إذا كان هناك من يدوس.. فهو أنا.. وإذا كان هناك من يداس فهو أنت» حيث لا عواطف ولا تطريب ولكن ثمة توقيع.. وإذا كان ولابد من الأغانى من خارج العمل.. فلتكن أكثر ملحمية وتؤدى بشكل ملحمى أيضاً..

السينوغرافيا

تم الاقتراب من الروح البريختية بخاصة حينما استخدم الفنان «ناصر عبد الحفيظ» شاشتى العرض على جانبى المسرح للشرح أو التعليق أو استكمال الحدث، أو فض الاشتباك الدرامى، كما كان لتوظيف الراوى والكورس أو الجوقة دوره الجيد فى صنع حالة من الالتحام بين الجمهور والصالة مرددين بعض الدروس التعليمية، على الرغم من ذلك استخدام ناصر عبد الحفيظ – خارجاً على النمط – مجموعة من الكتل الخشبية التى أصابت خشبة المسرح بالازدحام الشديد ، ولعل من أكثر مناطق العرض جمالاً سينوغرافيا لحظة تحول «منضدة البلياردو» إلى سفينة يسافر عليها «باول» إلى مدينته مردداً أغنيته الإنسانية التى تقربه من الأداء الملحمى المنسجم فى إطاره.

أخيراً.. «فماهوجنى» هذه مدينة افتراضية.. ربما تكون مدينتك أنت.. أو مدينتى أنا.. المهم.. هل ينبغى أن نغير أنفسنا وما حولنا ليصبح لنا موقف فى هذا الكون الجبار؟!

إذا رددنا بالإيجاب.. فقد نجح العظيم سعد أردش وفريق عمله بالفعل.. فى إيقاعنا فى تلك الشبكة.. وببراعة!!

صفاء البيلى

إضاءة الدرع

Tormentor Light

الضوء الخارج من مصادره المثبتة فوق الدرعين، والذى ينير جوانب المنظر المسرحى.



تخدع زائريها وتحتال عليهم، وتجردهم مما يملكون، بشكل غير إنسانى، وتبعا لذلك فقد أثر هذا الفهم على كثير من مفردات العرض المسرحى، فنصياً تنقسم شخوصه لفريقين، الأول: هو الجانب المستغل، وهم هنا أصحاب المدينة التى أراد لها العرض والرؤية بشكل عام أن تكون امرأة يتبعها بقية شخوص المدينة، من معاونين، ثم الجانب الآخر هم المغامرون الذين أتوا للمدينة وهم يحلمون ببريق الذهب لينتهى الحدث بالشخصية الأساسية وقد صدر ضده حكم بالإعدام، لأنه لم يدفع حساب المشروبات، فى إحدى سهراته.

أجهد العرض المسرحى – إن جاز التعبير – نفسه فى تأكيد هذه المقولة التى تشير إلى الهيمنة الأمريكية، وما تمارسه من هيمنة اقتصادية وسياسية، وذلك عبر وسائل وأساليب متكررة، عبر كل وسائل العرض المسرحى، البصرية ومنها والمضمونية، وهو ما طبع العرض بطابع رتيب ولحوح فى إيصال هذا المعنى، لكن النص المسرحى كما صاغه مبدعه أراد طرح مقولة أساسية وهى أن النظم الرأسمالية تحض على استغلال الإنسان للإنسان، وهو بذلك يؤكد على الجانب غير الإنسانى فى هذا النظام، الذى يقوم على التنافس وتكديس الأموال، لأنها السلطة الأولى فى المجتمعات.

هذه هى الرؤية المضمونية والتى أكد عليها نص برتولد بريخت وهو من النصوص الأولية من حيث تاريخ الكتابة، وهو ما يبرر بروز الجانب التعليمى، الذى يقترب من شرح مقولات ومفاهيم لم تنضج بعد، فهذا النص لم يعرض قبل بداية ستينيات القرن الماضى.

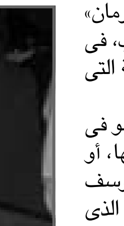
ومدينة «ماهوجنى» كما فى النص، والتى أصبح اسمها فى العرض المسرحى «الشبكة» هى المكان، الذى يجتذب المهاجرين والطامحين للمال والنفوذ والراغبين فى المتعة، وهم هنا «بول اكرمان» هينرش، ويوسف، ويعقوب وهم مجموعة من المغامرين، الذين كانوا يعملون فى قطع الأخشاب، فى غابات ألاسكا شديدة البرودة، وبعد ما حازوا المال، سعوا نحو المتعة بكل أشكالها، تلك المتعة التى تتيحها مدينة ماهوجنى، فتسحقهم هذه المدينة بقوانينها الصارمة.

والنص يقدم شخوصه الدرامية، إما شخوص شريرة ليس فيها أى قدر من الطيبة، كما هو فى شخصية رئيسة الشبكة أو معاونيها لشخصية چينى أو شخصية موسى المعاون لها، أو شخصيات ساذجة كما فى شخصية اكرمان المغامر الطامح للمتعة والنفوذ، وشخصية يوسف «ثعلب ألاسكا» الذى يموت فى حلبة الملاكمة، فى مباراة غير متكافئة أو شخصية يعقوب، الذى يموت من كثرة الطعام أو شخصية هينرش صديق اكرمان ويوسف، ثالثهم فى صناعة تقطيع الخشب فى مدينة ألاسكا.

هذا الملمح طبع النص – كما عرض على خشبة المسرح – بطابع غير درامى، وكأن الشخصية الفنية، فكرة مجردة، تخلو من أية صياغة درامية، أو كما يقال شخصية من لحم ودم، من الممكن أن تقابلها فى الواقع، بل تغدو فى هذا العرض، أفكاراً أحادية، فليس ثمة نص بالمعنى المتعارف عليه بل هو خطة عامة، تحدد مسار العرض، أو تحدد المجال الدرامى الذى يدور حوله العرض، فلا شخصيات لها أبعاد إنسانية، تتطور كما هو معروف فى الدراما التقليدية أو الملحمية.

وبرغم أن العرض، استخدم كل التقنيات التى ثقفها عن بريخت والتى تخص عنصر كسر الإيهام، كالشرائح الفيلمية التى تحكى قصة قيام مدينة ماهوجنى، وكل الموتيفات التشكيلية، التى تعبر عن العلم الأمريكى أو الدولار أو أسلوب التعليق (شريط الصوت المسجل) إلا أن الأداء التمثيلى، وهو أهم عناصر كسر الإيهام، جاء داخلياً، يهتم بتقديم الشخصية من داخلها، مهتما بإنتاج تفصيلات صغيرة، للإيهام بالشخصية المسرحية، دع عنك أن العرض، يقدم على خشبة المسرح القومى، دقيقة التصميم والتى تفصل فصلاً واضحاً بين خشبة التمثيل وصالة الجمهور.

عز الدين بدوى



سعد أردش



بريخت

● لمياء الحناوى .. انتهت مؤخراً من المشاركة فى بطولة مسرحية الأطفال الاستعراضية «قمر الحواديت» لفرقة أطفال قصر سوزان مبارك، وتشارك حاليا فى ورشة إعداد الممثل التابعة لفرقة مسرح الطفل بقصر الجيزة.

كان ممكن الحياة تبقى أجمل

شفيقة أخت متولى من شبين القناطر إلى مناجم الواحات

فتش عن المعوقات والظروف الصعبة



تظل حكايانا الشعبية التى أبدعها الرواة والحكاؤون وتناقلها ضمير الشعب عبر السنين، منهلا غزيرا لمبدعى الفنون والآداب على عمومها، ومددا وفيرا لمبدعى الدراما بمختلف أصنافها ووسائط تقديمها أو عرضها (مسرح - سينما - إذاعة -..إلخ).

ولاشك أن حكاية الموال الشعبى (شفيقة ومتولى الجرجاوى) تعد من أهم حكايانا استفزازاً للمشتغلين بالدراما فى شتى ألوانها، ذلك ما ينطوى عليه الموال من قوام درامى واضح فيه أشخاص فاعلون، وأحداث وجد فيها المزاج الشعبى - فى الجنوب تحديداً - الأمثولة الشافية للانتقام للشرف والنخوة والرجولة، ذلك الأمر الذى يتحقق فى نهاية بحث متولى الجرجاوى عن أخته الشاردة وراء الغواة، ليجدها نائمة فى براثن الرذيلة والعار، فيغسل بقتلها عاره ليعود مرفوع الرأس أمام أهله وعشيرته ومجتمعه. ذلك ما تبرزه المعالجة الشعبية الأولى لهذه الحكاية فى الموال الشعبى القديم والشهير لمبدعه "حفنى أحمد حسن".

والجدير بالملاحظة أن الغالب من الكتابات والمعالجات الدرامية التى تناولت هذه الحكاية الموروثة جنحت إلى صف شفيقة، وتعاطفت معها، بل واختلقت لها الأسباب والدوافع التى جعلتها تشرد عن أهلها كمقهورة مظلومة، كما جعلت متولى أخا متسلطا قاسيا ومتزمتا فى اعتقداته الرجولية، ثم قاتلا ظالما، برغم أن هذه المعالجات تتشابه فيما يختص بالغواية، فهناك امرأة تغوى شفيقة وتحرضها أو تدلها على الهروب والسفر إلى بيت للبغاء، فالمزاج الثقافى فى سياقه الفنى معاكس إذن للمزاج والسياق الشعبى! وهذا موضوع يستأهل دراسة عريضة ومهمة.

ونحن هنا، بصدد عرضين مسرحيين من إنتاج إقليم القاهرة الكبرى فى إطار خطة إدارة المسرح بهيئة قصور الثقافة لعام 2007 والعرضان يتناولان حكاية"شفيقة ومتولى الجرجاوى.

كان العرض الأول يحمل المسمى الصريح (شفيقة ومتولى) للكاتب المسرحى والإذاعى الراحل أحمد علام ومن إخراج المجتهد محمود الصواف لفرقة بيت ثقافة شبين القناطر، أما العرض الثانى، والذى يلى الأول بأسابيع فهو (أغنية الليل والسكين) للكاتب متولى حامد، وقد تصدى لإخراجه على خليفة لفرقة بيت ثقافة المناجم بالواحات البحرية.

شفيقة ومتولى

أحسن محمود الصواف فى اختياره لهذا النص ليقوم بإخراجه بفرقة هواة بيت ثقافة شبين القناطر، ليس لاتفاق النص مع بيئة العرض ومكانه، ولا لملاءمته ومحتواه للفرقة وجمهورها فحسب، بل لأن هذا النص المسرحى يمتاز بميزات جعلته - منذ الثمانينيات - واحدا من بضعة نصوص مرغوبة و محببة لدى المخرجين العاملين مع الهواة فى شتى بقاع مصر، وعلى رأسهم مخرجو مسرح قصور الثقافة والممثلون من أعضاء فرقها المسرحية وكذلك المتعاملون معهم من مصممى الديكورات والسينوغرافيا ومؤلفى الموسيقى والألحان وواضعى التوزيعات الموسيقية وأيضا كتاب الأشعار والكلمات الغنائية وفنانى الاستعراضات والكيروجرافيا أو الأداء الحركى والتعبير، ... إلخ.

ومن هذه الميزات التى ينعم بها نص (شفيقة ومتولى) لأحمد علام :

انطواء النص على هذه المادة الشعبية المؤثرة ذات الشهرة والذيوع.

إحكام قوام النص وبنائه الدرامى المتصاعد فى سخونة وتلاحق، فالمشاهد قصيرة إلى حد ما ومكثفة ولا تعانى من إسهاب أو ترهل.

شخوصه متقنة الصنع واضحة الملامح ومكتملة، برغم أحاديتها واتسامها بالنمطية وبعض أسمائها التى لا يمكن أن تجدها فى صعيد مصر / بيئة الحكايات (أبوسريع - هنداوى..) مثلا

الشخوص ذات ألسنة معبرة عن أصحابها، أعنى أن الجمل الحوارية تتسق مع تركيبة شخصياتها، ونجد الجملة أيضا بسيطة ومحددة جدا فى مؤداها.

ولعل ذلك يرجع إلى كون كاتب النص إذاعيا بالدجة الأولى، فتجد المشاهد، فى تلاحقها وسخونتها وسرعة إيقاعها وتناغم تسليمها وتسلمها، تبدو وكأنها مسامع إذاعية، كما أن الجملة الحوارية حادة ومحددة جدا - كما أسلفنا- كأنها فى حوار إذاعى.

يدور النص ومعروضه حول (شفيقة) ابنة الصعيد، وليدة الفقر والبيئة المغلقة، رهينة التسلط والتحكم الواقع عليها من أخيها (متولى) ذلك الشاب الذى لا قيمة له ولا مكانة فى بلده وبين عشيرته، سوى كونه رجلا يعيش شكل الرجولة، وخصوصا مع والديه الضعيفين وأخته الوحيدة، والتى كان (هنداوى) موعودا بتزويجها له، وهو قليل الحيلة والمال، ولا يملك سوى التغنى بحبها والنحيب عليها.

يحدث أن يقع (متولى) فى منازلة (أبوسريع) فى مضمار لعبة التحطيب بالعصا، وكان الرجل ذا عزوة ونفوذ، فبعد استفزازه لمتولى كى ينازله، يشترط عليه أن الفائز له أن يطلب من غريمه ما يشاء، وعلى الغريم المهزوم أن يلبى مطلب الفائز ويوافق متولى على هذا الشرط وعليه كان النزال..

ويعد هذا الموقف الدرامى الوجيه، الحدث الأهم فى عموم النص وعرضه، بل وواحدا من أهم المواقف الدرامية فى جميع المعالجات التى تناولت ذات الموضوع، حيث ينهزم متولى، فما كان من (أبوسريع) إلا أن يطلب شفيقة زوجة له وما يكون من المنهزم إلا الرضوخ، لكنه يحاول الإفلات من الالتزام بكلمته ووعده، فيعرف أبوسريع كيف يضيق عليه الخناق ويجبره على الالتزام، فكان أن جاء لمتولى الجالس بين الرجال فى (قهوة السوق) لينتقص من رجولته المزعومة ويحكى للجالسين ليحكموا بينهما فيما حدث، فيعلن متولى التزامه بكلمته ويجدد لأبى سريع الوعد بشفيقة، وبذا يدخل متولى فى مشادة بينه وبين والده (جعله الصواف أعرج ليزيد من عجزه وقلة حيلته أمام ولده) ويصر متولى على الوفاء بوعده لأبى سريع، فكيف لرجل يملأ جلبابه أن يخلف وعدا قطعه؟ فى حين أن الفقر هو الذى جعله جبانا أمام أبى سريع ذى الشوكة القوية، وليذهب هنداوى بعشقه وسلبيته إلى الجحيم.

ترفض شفيقة، فتعلو كلمة أخيها، ولم يكن هذا الإجبار هو السبب فى هروب شفيقة من البيت والبلد، كما هو فى ظاهر الأمر، بل هو أمر الغواية التى كانت لها أصداؤها فى نفس هذه الفتاة الفقيرة المكبوتة بتطلعاتها، وهو أمر كان حريا بتأكيده من خلال أحاديث شفيقة مع صديقتها وكاتمة أسرارها (شلبية) فيما قبل النزوح والهروب، ذلك لأن واقعة الرهان لم تؤد إلى مبرر حقيقى لهروب شفيقة، فملامح الشخصية وتركيبتها الثقافية والنفسية يستوى فيها أن تكون لهذا أو ذلك زوجا، إنما كان الرهان كاشفا فى عمق شخصية متولى..

وتصبح شفيقة لامعة ذائعة الصيت كبائعة للهوى، بل ومن أشهر العاهرات فى بيت الغازية، حتى تقع صورتها فى يد أبى سريع وقد أتى بها صبيه الذى يتأكد أنها شفيقة الهاربة، ويصل الأمر إلى متولى (ولم يكن فى الجهادية فى سخرة حفر القناة كما فى باقى المعالجات) فيذهب إليها فى بيت البغاء ويدخل عليها باعتباره واحدا من زبائنها وطلابها.

وقد سار محمود الصواف بإيقاع النص وانتقالاته فجاء العرض، إلى حد ما، ذا إيقاع سريع، مجتهدا فى تطويع المكان المتاح لإقامة العرض، وهو (حوش) يتوسط بنايات بيت الثقافة بشبين القناطر، مساحة مربعة فى خلفيتها مبنى ذو دورين وبلكون فى مواجهة الجمهور الجلوس على مقاعد حرة فوق مرتفع كالمصطبة، وفى الأسفل إلى اليمين المواجه للجمهور غرفة شاغرة بلا باب وكأنها دكان غير مأهول، فإلى أى مدى استطاع مصمم الديكور (أحمد سيد) إقناع العين والخيال فى هذا الحوش؟

فى رأيى أن الخروج عن حدود المسرح بهندسيته التقليدية (مسرح العلبة الإيطالى) يعطى فرصة رحبة للتشكيل والسينوغرافيا، فرصة للابتكار والاختلاف والجمال فى فضاءات مختلفة تتعدد فيها الزوايا والمستويات، وفى رأيى أيضا، أن ذلك لا يتحقق إلا بميزانيات إنتاج مناسبة يقوم عليها فريق عمل إدارى يعى دوره ويحرص على أدائه مع مبدعين تتوافر فيهم الطاقة والإمكانات التى تؤهلهم للتصدى لأعمال فنية طموحة. ففى فضاء كهذا الحوش، كيف يتصور أحمد سيد أنه - بهذه الجنيهات الهزيلة وفى ظل آلية عمل معاقة - سوف يخلق جمالا أو يصنع دهشة؟! أم أن ذلك لم يكن هدفا، ووضعت كتل الديكورات هنا وهناك كإجراء لابد من استيفائه كما هو الحال فيما يختص ببطاقات العرض (البامفليت) الذى لا يتعدى كونه كشفاً بالأسماء لإثبات الحقوق المالية للمشاركين بالعمل؟

أقول هذا وأنا لا أنكر أن ثمة تفكيراً كان فى استغلال المكان ومستويات الرؤية فى أجوائه، هناك نية حسنة فى هذا الصدد، حيث استغل أحمد سيد البلكون فى تصوير القطار النازح عن البلد بشفيقة، كما أصبحت البلكون بيت الغازية وغرفة شفيقة (فيفى)، ولكن أى قطار هذا وأى (مغارة) هذه التى كان يجلس تحتها (أبوسريع) ورجاله ومن قبل؟؛ لماذا مغارة؟ فى حين أن هناك غرفة شاغرة سبق ذكرها تليق تماما كمكان لأبى سريع وصحبته، وإذا كان لابد من إهمالها والخروج عنها - أمامها بالضبط - بهذا الشىء الذى يعتبره (مغارة) ثم (قبة مقام شيخ)، فلماذا كانت الغرفة مضيئة طوال الوقت؟! وعلى ذكر الإضاءة.. أين هى الإضاءة وتأثيرها؟ كيف يقتنع الصواف بهذه السذاجة فى تنفيذ الأفكار التى خصت السينوغرافيا والديكور؟

فقد مال هذا الجانب بعناصر أخرى بذل فيها الصواف جهداً كان يستحق اللمعان، كملاءمة الممثلين - فى غالبهم - لأدوارهم وحسن توجيههم لأداءات هذه الأدوار والشخصيات، فيما هو متاح له من الممثلين بفرقة بيت الثقافة.



جاء أداء (سليم عثمان) لشخصية (متولى) مقنعا بنسبة كبيرة، وعلى نفس الدرجة من الإجادة كان (جودة العلاوى) فى أدائه لشخصية (أبو سريع) إلا أنه فى حاجة إلى التخلص من هذه الرهبة التى كان يحاول إخفاءها، وأيضا كان (سيد التهامى) فى شخصية (والد شفيقة ومتولى) على درجة من الإقناع، على عكس ما كان عليه (محمد عطا) فى دور (هنداوى) فقد كان يصرخ طيلة الوقت، وأرى حاجته الماسة للتدريب الصوتى والتعرف على طبقات صوته، أما (محمود سعيد) فإن أداءه لشخصية (حلمى) يشى بكونه محترفاً، كما يكشف عن خفة ظله فى أداء دور صبى العوالم بشىء من الاختلاف عما نعهده من أداءات لمثل هذه الشخصية.

وقد أحسن أيضا: أشرف عبد الرازق، وعنتر متولى، ومحمد الصفتى، فى أدائهم وجهدهم، وإلى جانبهم مجموعة الأطفال الموهوبين: أحمد النجار، ومصطفى عبد الحافظ، وإسلام النجار، وناصر النجار، وكريم محمد طه، ومصطفى سمير.

أما ما يختص بالأدوار النسائية، فإننى أصفق لهذه الموهوبة ذات الحضور القوى (شيرين عمر) وهى من شبين القناطر، والتى أوكل إليها الصواف أن تلعب دورى صاحبتى شفيقة: صاحبتها (شلبية) فى البلد وتصبح صاحبتها وزميلتها (شوشو) فى بيت البغاء، وهذه صنعة مخرج يفكر، إذ إن دور الصديقة مبتور فى النص، فلماذا لا تكون الصديقتان واحدة؟ ولكن كان الأمر يستحق التأكيد، ولعل (شيرين) كانت أجدر - برغم أن الصواف يضعها لأول مرة فى عرض مسرحى - من مؤدية شخصية شفيقة (هبة عصام) وهى نصف محترفة ومن خارج الفرقة، ولا ننكر اجتهادها فى أدائها للشخصية التى قد تفوق بحجمها وعمقها إمكانات (هبة) وقدراتها الحالية، أما فى دور الغازية فقد أصاب الصواف فى اختياره لمؤديته (اعتماد بدير) والتى تمثل لأول مرة أيضاً.

كان الجانب السمعى (الغناء والموسيقى وتوزيعاتها) لافتا وحريا بالاحترام، فقد تداخلت مع لوحات أو مشاهد العرض أغنيات قصيرة ومعبرة (مربوعات شعرية) كتب كلماتها المبدع مسعود شومان ووضع موسيقاها وألحانها وتوزيعها المبدع خالد جودة ولكن أعود فأقول: ماذا تفعل أغنيات جميلة أمام ظروف - كما فى غالب المواقع الثقافية- تقف ضد المخرج وإدارة المكان والجهة المنتجة أيضاً، والكل مشارك فى أسباب هذه الإعاقة، تلك الأسباب التى يطول الحديث والجدل فيها وحولها، والتى كان من شأنها أن حولت العروض المسرحية فى الأقاليم - بنسب متباينة - إلى إجراءات، وأصبحت الأفكار مسوخا على المسارح وأماكن العروض الشائهة؟ فإنك كمشاهد متذوق، لا يشترط أن تكون على دراية بدخائل صناعة اللعبة المسرحية، حتى تخرج من عرض (شفيقة ومتولى) مكتشفا أن هناك فرصة كانت لعمل عرض مسرحى جيد، ثمة أفكار موجودة، لكن لم تتوفر الأسباب لتنفيذها على نحو أجمل لمخرج نثق فى أن لديه الأجمل.

غنوة الليل والسكين

رائعة الكاتب المبدع (متولى حامد) الذى لم يكن منشغلاً بالتفاصيل العريضة للحكاية بقدر ما كان تركيزه - وبشاعرية شديدة - على مكامن المشاعر فى شخوصها (شفيقة ومتولى تحديدا) مفترضا معرفة قراء النص - ثم الشاهدين لعرضه - بالحكاية وتفاصيلها. وتأتى شخصية شفيقة أرقى فى بناء الشخصية من متولى، فقد جعلها الكاتب فى مراحل عمرية ثلاث، شفيقة الصغيرة / الصبية/ الفتاة، تظهرن ثلاثتهن وتتحدثن، فتتناثر حولهن المشاعر والدخائل تجاه ما كان وما سوف يأتى ويكون، كما تتعرى مشاعر الآخرين تجاههن وخاصة متولى. ولعل هذه الحيلة فى التصوير سبقه إليها النص المسرحى (أطياف حكاية) والمكتوب قبله بسنوات قليلة وذلك فى مشهد وحيد وعلى شاكلة مختلفة فى موضوع مختلف، أما شخصية متولى فلم يهتم الكاتب بإعطائها أبعاداً أخرى، برغم أنه بدأ من خلاله الحكاية، بذلك المشهد الكابوسى الذى تتجسد فيه شفيقة بمراحلها العمرية الثلاث وينهلن عليه باللوم على ما كان، فمتولى حامد قد بدأ الحكاية من منتهاها ليسترجع ما كان من متولى الجرجاوى تجاه أخته شفيقة التى استقطبت المؤلف إليها أكثر من متولى، والذى لست تدرى لماذا أصبح جنديا فى الجيش بغير إفادة درامية حقيقية أو مؤثرة؟! ولعل ذلك لا ينتقص من جمال هذا النص الذى يعتبر أيضا من النصوص المرغوبة لدى أهل المسرح فى القاهرة وأقاليمها.

استهوى النص وشاعريته ورشاقته المخرج (على خليفة) وهو شاعر أيضا، فاختاره ليخرجه بفرقة بيت ثقافة (المناجم) بالواحات البحرية، والحق أنه اختيار غير ملائم لإمكانات المتاحة هناك بالنسبة لما يتيحه النص من جماليات تستوجب الكثير كى تتحقق، أعنى أن تلك الروح البديعة التى أشاعها على خليفة بين أعضاء فريق التمثيل المتاح بالمناجم بقلة عددهم وانحسار مساحة المعرفة المسرحية لديهم ولدى جمهورهم، ورغم إخلاص القائمين على الإدارة الثقافية هناك وعلى رأسهم (شادى بدوى) مدير ثقافة الواحات و(سمير خيرى) مدير البيت، وحفاوتهم بالعمل المسرحى، ورغم الجهود الضخم الذى بذله المخرج والإدارة فى إكمال ما ينقص فريق العمل من العناصر النسائية من القاهرة، فإن ذلك لم يكن كافيا لإنجاز عمل يستحق الإشادة به، فهذا النص كان يحتاج لمناخ آخر كى يفرغ ما فيه من تفاصيل درامية وجماليات تاهت واختلطت أمورها من بداية العرض (الافتتاحية المتكررة فى خمسة عروض سابقة لبيوت وقصور ثقافة) وحتى النهاية التى جاءت فاترة بل ومضحكة رغم تراجيديتها وقتامتها، ولعل مثلا واحدا يكفى فى هذا الصدد وهو أن الجمهور لم يستوعب - ولا نحن كمشاهدين - أن شفيقة نراها فى مراحلها الثلاث، وسمعت من الجالسات خلفنا من تقول بأن هذه شفيقة وأن هاتين البنتين أختاها!

ساهم (علاء الحلوجى) كمصمم للسينوغرافيا فى التشويش الذى شاب العرض، وقد بدا الأمر أنه لم يحب المشاركة فى هذا العمل، فجاءت تشكيلاته عبئا على عبء، أقل ما توصف به عشوائيتها، وعلمت أنه ذهب إلى المناجم يوما ولم يكن المخرج هناك فأنهى المهمة وعاد إلى القاهرة! وأقول بأن خشبة المسرح بعمقها واتساعها، لو أفرغت من هذه الدوشة التى صنعها الحلوجى لكانت الصورة أفضل مما كانت عليه، ولكان هذا الفضاء متناغماً مع هذه الشخوص بشاعريتها وملاميتها التى هى عليها فى النص.

برعت (منال عبد الحليم) فى أدائها لشخصية شفيقة الوسطى فهى موهوبة وذات طاقة تمثيلية واضحة، وكذلك - إلى حد ما - كانت (يارة رضوان) فى شخصية شفيقة الكبرى، وهما من خارج المناجم وفريق التمثيل هناك، والحق أنه لم يكن هناك من يلفت النظر من الباقين فى أدائه سوى (تمام محمد) هاوية التمثيل الوحيدة فى المناجم والتى أوكل إليها على خليفة شخصية أم شفيقة ثم - للاحتياج - شخصية المرأة الغاوية.

وفيما يختص بمادة العرض الغنائية والموسيقية، فلأنى - ككل الجمهور - لم أستطع سماعها أثناء العرض، إذ جاء الصوت مشوشا من سماعات بالية، فإننى حصلت على الأسطوانة المسجل عليها الغناء والموسيقى كما سمعت بعض الأشعار من كاتبها (أيمن عبد الحفيظ) والذى كان مقيما مع المخرج وفريق التمثيل هناك، وهو شاعر مبدع ولديه الكثير، فقد قام بكتابة مربوعات قصيرة دالة ومعبرة، إلا أن كلماته كانت تميل إلى صور القصيدة فتتعالى على الشخصيات والموقف أحيانا، ويشوبها الافتعال كقوله: «لازمن تجنى بين ضلوعك شوك.. وضد تبارك ح تبقى فى هم» وتبين الموسيقى والألحان والتوزيعات عن فنان واعد وهو (ضياء الكيلانى) الذى يحتاج إلى كثرة المراس والتجارب ليكون ذا شأن، وهو يحتاج إلى اتساع المعرفة فيما يختص بالتسجيلات وهندستها الصوتية إذا ما كان مصرا على القيام بذلك بنفسه.

يس الضوى



ممثل ضيف
Gues Actor

ممثل معروف جماهيرياً، يدعى - مؤقتاً - إلى فرقة مسرحية كي يلعب دوراً غير رئيسي - عادة - في المسرحية الجاري تمثيلها.

عرض غنى بإمكانات فقيرة
باى باى ياعرب
ويبقى الانهيار على ماهو عليه

هل يصلح جنّى الملك سليمان ما أفسده العرب؟

هذا ما يجيب عنه العرض المسرحى (باى باى يا عرب) الذى قدمته فرقة (مصر الحرة) على مسرح الطليعة، من إخراج أحمد متولى وتأليف نبيل بدران، ضمن فعاليات المهرجان القومى الثانى للمسرح هذا العام.

والعرض - كما يبدو من عنوانه - يتناول من خلال أسلوب الحكى الشعبى مشكلات العرب المزمنة «التشرذم، الضعف، تفرق الكلمة، الشعارات الطنانة التى تخلو من أى مضمون حقيقى»، تلك المشكلات التى تجعلهم دائماً مطمعاً للاستعمار بكل أشكاله وألوانه. فالعرض يؤكد على سعى بعض الدول الأجنبية إلى فرض إرادتها وثقافتها على العرب، ولكنه يركز على مشكلة التهويد، من خلال استعراض لبعض أساليب القمع أو الجذب - العصا والجزرة - التى يتبعها اليهود لتهويد القدس، وطمس الهوية العربية للمنطقة بأسرها، وهو ما يقابله العرب بتقديم التنازلات، وتواطؤ البعض، وصمت البعض الآخر، والصراعات الداخلية التى تصل حد احتلال دولة عربية لجارتها، مستعينة بالقوى الأجنبية، هذا بالإضافة إلى التضليل الإعلامى الذى يقلب الحقائق، والإنفاق السفيه للثروات، ومظاهر الفساد.. إلخ.

لكن هل يظل هناك من لا يزال متمسكاً بهويته، رافضاً لكافة أشكال الاستعمار وطمس الهوية، متمرداً على الأوضاع، منكراً للشعارات إنه (عرب) المواطن، الممثل لفكرة الرفض فى العرض، يعطيه عمه (خاتم سليمان) فيسخر منه، ولكن الأسطورة العربية تأبى ألا تتعطل فى العرض، فيخرج الجنى من الخاتم، ويقول قولته المشهورة: (شبيك لبيك)، فيطلب منه (عرب) أن يساعده فى لم شمل العرب، وتكشف رحلة الجنى (زعبور) وصاحبه (عرب) بعد ذلك عبر لوحات متعددة تستعرض المساخر العربية فى (الإعلام، السياسة، الفن، المؤتمرات، قتل المواهب، السفه.. إلخ) استحالة تحقيق الطلب، بل ويتم القبض على زعبور وعرب واتهامهما بالخيانة وإجبارهما على طاعة السلطات ودفعهما إلى التواطؤ معها فى بث صور كاذبة للأوضاع..

وينتهى العرض بيأس الجنى، الذى يودع (عرب) قائلاً: إن الجان أنفسهم يعجزون عن حل مشكلات العرب، فهم أنفسهم المشكلة، ويحمل لنا المشهد الختامى مأساة اغتيال المصلين داخل المسجد الأقصى على يد اليهود، كنتيجة طبيعية لكل ما سبق.

استعاض العرض عن فقر الإمكانات المتاحة للفرقة باعتماده على عنصر التمثيل، فمن اللافت للنظر فيه كثرة الممثلين، الذين أدوا أدوارهم بشكل جيد وهم: هانى زيدان (الجنى) وفهمى أحمد فى دور (عرب)، وليد البير، ومحمد عبد العظيم، وياسر أبو العينين، وإسلام عباس، وورويدا محمد، وهاجر مدحت.

وقد قام بعضهم بعدة أدوار، استجابة لتكنيك اللوحات المتتابعة التى قدم من خلالها المخرج عرضه المسرحى.

ومن الضرورى الإشارة هنا إلى أن هذه الفرقة (مصر الحرة) كونها المخرج (أحمد متولى) منذ 15 عاماً من تلاميذ مدرسة ابن خلدون الثانوية، ومازالت الفرقة تعمل كفريق منسجم، مؤمن برسالته، يذهب بها إلى الناس فى كل مكان، ولا تعوقه قلة الإمكانات عن تقديم فنه الجاد.

عناصر مسرحية

الإضاءة :

نظراً لاعتماد العرض على تكنيك تعاقب اللوحات، فقد كثرت لحظات الإظلام بين لوحة وأخرى، وقد شاب ذلك عدم الانضباط فى بعض الأحيان.

الديكور:

وظف العرض بعض الكتل الصغيرة، مكتب، كراسى، حائط قصير، وترك للممثلين على الخشبة فراغاً كبيراً يملأونه بالحركة، وليتلاءم مع تغيير اللوحات والمشاهد، وهو ما جعل العرض أقرب إلى عروض الشارع التى تقدم للجمهور فى أى مكان.

الموسيقى والأغانى :

استعان عمر وحيد ببعض الأغنيات المعروفة، والمناسبة للموضوع مثل (أجيال ورا أجيال، زهرة المدائن) وقد استطاع العرض توظيفها درامياً بشكل جيد.

أخيرا، أكد عرض (باى باى يا عرب) أن فقر الإمكانات، ليس عائقاً أمام تقديم فن جاد ومحترم وجميل فى نفس الوقت، على الرغم من وجود بعض المشكلات الفنية الصغيرة كعدم استغلال خشبة المسرح كاملة، وعدم انضباط الإضاءة فى بعض اللحظات.

عفت بركات

• بعد حصوله على دورة الدراسات الحرة في التمثيل من المعهد العالي للفنون المسرحية يستعد الممثل الشاب مدحت رياض للمشاركة في العرض المسرحي "أوبرا المجانين" الذي يقدم ضمن عروض الشركات العام الحالي العرض من تأليف محمد الشربيني، وإخراج عادل حسان، والديكور لصبحي السيد، وأشعار أحمد زيدان والألحان لأحمد الحناوي

عرض سعودى يعتمد أساساً على التجريب

سفر الهوامش.. ذوات تبحث عن نفسها ولا نعرف هل وجدتها أم مازلت تبحث

تعودنا على ان تتجه الحركة المسرحية- فى اى مجتمع- نحو التجريب، بعد ان يكون قد تم نضجها.. بحثا عن افاق جديدة لتطوير نفسها.

ولكن المسرح السعودى يدفعك إلى التساؤل عن مدى صحة هذا القول، فما الذى يمنع ان يبدأ التجريب من البداية ؟!

لا يبدو التجريب فى هذه الحالة اختياراً، بقدر ما هو اختبار وجود! اختبار البحث عن صيغة مقبولة بمقاييس المجتمع السعودى- بخصوصياته المحافظة- والمقبولة- فى نفس الوقت بمقاييس المسرح. اللافت للنظر هنا ان نشأة المسرح السعودى واستمراره (منذ نحو ربع قرن او اكثر قليلا) إنما يأتيان بدعم وتشجيع من المؤسسات الرسمية للدولة، المسئول الأول عن الحفاظ على تلك الخصوصيات (المحافظة)، سواء فى فروع الجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون المنتشرة فى مناطق السعودية، او فى المسرح الجامعى .

ولعل الهاجس المتجدد لدى المسرحيين السعوديين يكمن فى بحثهم عن إجابات لأسئلة مثل: كيف نقدم مسرحا يخلو فى العنصر النسائى؟ بل وكيف نوجد مسرحا فى مجتمع ليست لدى افراده عادة الذهاب إلى المسرح ؟؟

وهم عندما يقدمون مسرحهم خارج السعودية فإنهم يجاهدون- جهاداً حقيقياً- فى جعل المتفرج يفكر فى المسرح ذاته.. اكثر مما يفكر فى وجود او عدم وجود ممثلة .

من الطبيعى- إذن- ان تقوم بالدور الأكبر فى هذا الاتجاه الفرق المسرحية التى لا تدخل- تماما- داخل الإطار الرسمى، وتتمتع- فى نفس الوقت- بالدعم الرسمى مثل فرقة "الورشة" التى تتبع فرع الجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون فى الطائف- ومن الواضح أن مفهوم التجريب يتضمنه اسم "الورشة"! آخر مسرحيات هذه الفرقة "سفر الهوامش"- من تأليف الكاتب المسرحى فهد ردة الحارثى وإخراج أحمد محمد الأحمرى، وهذا هو العرض السعودى الثانى الذى اشاهده خلال اقل من عام: فقد شاهدت عرض "الباب الآخر" خلال مهرجان المسرح التجريبى، واعتقد ان العرضين يشتركان فى سمات أساسية مثل التجريد والتجريب وعدم استخدام العنصر النسائى مع الرجال فى عرض مسرحى وهذا، بالطبع، أمر يخص المجتمع السعودى والحكم فى تصورى هل نجح العرض فى إيصال رؤيته للمشاهد ام لا.

وقد قدمت الفرقتان العرضين بشكل جيد ومرض ومقنع إلى حد كبير .

وعرض "سفر الهوامش" يتناول حالة التيه التى يعانيها الإنسان المعاصر فى أى مكان من العالم والذى لا يعرف اين مكانه بالضبط واين يكون موضعه، وهل هو فى بؤرة الحدث ام خارجها!.... لا يعرف اين يكون الإنسان نفسه، هل هو فى المتن ام فى الهامش وايهما يشكل الأهمية الأكثر بالنسبة له؟!.

وحبكة مسرحية "سفر الهوامش" تكمن فى هروب خمس شخصيات من متن إحدى الصفحات، فى مكان ما، من بقعة ما إلى الهامش كى يجدوا لأنفسهم مكاناً جديداً مختلفاً، يكونون فيه عالمهم الخاص بهم. وحين يبدأ كل واحد فى تكوين عالمه الخاص به يجد أن هذا العالم قد ازدحم بأناس آخرين وصار أكثر ازدحاماً وأكثر ضوضاء، أكثر مما كان يتصور .

ويبدأ كل واحد فى تكوين وجوده الخاص به من خلال صندوق- حاوية- يمثل منزله وعالمه، يريد أن ينعم به بمفرده، لا يريد أن يزعجه أحد، فيكتشف أن جيراناً آخرين جاءوا ليسكنوا بجواره وكل واحد له رؤيته التى تزعجه، وكان تلك من خلال الصورة او الرائحة او الصوت او اشياء أخرى.

إن ماهية theme العرض قد تصل إلى رؤية سياسية لما هو موجود فى المجتمعات العربية، وبخاصة المجتمعات المنغلقة على ذاتها قد تؤدى إلى تلك الحالة، ويؤكد العرض أن التغيير قادم قادم وعلينا أن نفتح ابوابنا كى نواجه ونتعامل مع هذا بعلم وثقافة ووعى.

ويعتبر التجريد هو السمة الأساسية للعرض السعودى "سفر الهوامش" كما كانت لعرض "الباب الآخر" . ونشعر بتجريد الفكرة ورمزيتها التى قد تأخذنا إلى تفسيرات متعددة، ولا تشير إلى شئ محدد بعينه، ويلعب الكاتب فهد الحارثى هذا التجريد بحرفية كى يبعد عن الإشارة إلى المجتمع السعودى مباشرة ويجعل الأمر يخص الإنسان فى كل مكان من العالم، ولكى يتخلص من فكرة رفض العنصر النسائى فى العرض مع الرجال، فيجعل الأمر مجرداً يصلح أن تكون الشخصيات رجالاً أو نساء .



تصوير: الامين هامان «ليبيا»

وشمل التجريد كذلك رؤية السينوغرافيا للعرض، وقد أعدها الفنان عبدالعزيز عسيرى بحيث لا تجد شيئاً محدداً او صورة بصرية قد تأخذ العرض إلى انتقادات هو فى غنى عنها، فقد صنع لكل شخصية بيتاً يشبه الحاوية أو الصندوق وجعله يتحرك فى يده بسهولة، وقد يضيف إليه بعض أشياء لتحوله إلى شكل آخر وكأنه قد حدد إطاراً خاصاً له، لا يبرحه ابداً لأنه هو الذى انتقل إليه برغبته كى يجد فيه نفسه معتقداً أنه الأفضل. وحين اكتمل وجود الشخصيات الخمس على خشبة المسرح كانت هناك حركة موحدة للصناديق، وكانت تؤدى حركات استعراضية كما يفعل الراقصون والراقصات .

وقد لعبت تلك الحاويات أو الصناديق الخمسة دوراً أساسياً ومهماً فى تأكيد الفكرة التى يطرحها الكاتب فهد الحارثى، وأكدت على فكرة التجريد من حيث تشابه كل الصناديق رغم اختلاف الشخصيات التى بداخلها، والتى توحدت جميعها فى رؤية واحدة تبحث عن الخلاص فى تصورها الخاص، ورغم أن كل شخصية فى النهاية اشارت بعلامة النصر إلا انهم جميعاً كانوا متكسرين، وارى أن الإشارة بتلك العلامة نوع من السخرية لا اكثر ولا اقل رغم الحرص عليها من الخمسة

والتجريب فى العرض المسرحى "سفر الهوامش" فى حركة تلك الحاويات- الصناديق- بمن فيها حتى صارت كل حاوية، كل صندوق، كل منزل رمزاً لتلك الشخصية التى بداخلها، وقد بذل المخرج احمد الأحمرى جهداً فى رسم حركة تلك الصناديق حتى تتحرك بشكل درامى دون اى عائق، واعتقد ان الممثلين قد دربوا جيداً على تلك الحركة المتسقة جداً بالصناديق التى كانت اهم شئ فى المسرحية، بينما كان فضاء خشبة المسرح خالياً تقريباً . وقد استخدم بعض الأشياء التى تعطى مزيداً من التفاصيل لتلك الحاويات وتميزها عن بعضها البعض، وحدث ذلك فى أحد المشاهد ثم عاد للتجريد ثانية .

واستطاع الممثلون الخمسة أحمد الأحمرى، ومساعد الزهرانى، وسامى الزهرانى، ومحمد العصيمى، وصقر القرنى أن يعبروا جميعاً عن الحالة ولعب كل واحد دوره بمهارة عالية جعلته يترك لمحات عن تلك الشخصية كى لا يقعوا جميعاً فى فخ التكرار والملل، خاصة انهم جميعاً داخل إطار واحد فى بيوتهم المرسومة والمصنوعة لهم بعناية كى يظلوا بداخلها مهما حاولوا التمرد والبحث عن هامش جديد.

وفى النهاية يؤكد المخرج احمد الأحمرى أن تلك الذوات الإنسانية تبحث عن نفسها من داخل الصفحة إلى الهامش ومن الهامش إلى الصفحة.. ونسأل أنفسنا: ونسأله هل وجدت تلك الذوات أنفسها أم مازالت تبحث!.

فى الطليعة رؤى تبحث عن الحقيقة

حين شاهدت إعلان مسرحية «رؤى» التى عرضت بقاعة صلاح عبدالصبور فى مسرح الطليعة شدنى الاسم لشيئين: الأول لأنه اسم ابنتى والثانى اننا فى زمن لم نر فيه مسرحية بعنوان مطلق مثل «رؤى».

وحين دخلت قاعة عبدالصبور، كانت «رؤى»- حنان سليمان، واقفة على كوبرى صنعه مهندس الديكور صبحى عبدالجواد فى وسط صالة العرض وبطولها، وحين شاهدت الكوبرى استعدت عنوان المسرحية «رؤى»، كى اجدنى أربط مباشرة أن تلك المرأة تبحث عن شئ، نعم تبحث عن الحقيقة وتلاطمها أفكار تأخذها وتهبط بها ولا تريحها ابداً، وقد لا ترسو بها على بر، ولا ينجح هذا الكوبرى بالعبور بها إلى شاطئ وبر أمان. هذه هى ماهية عرض «رؤى» تأليف د. نادية البنهاوى وإخراج عمرو قابيل.

وينطلق العرض من سؤالين من «رؤى» لأحد الوعاظ فى حلقة وعظ.. لماذا لا تجد المرأة فى الجنة مثلما يجد الرجل من حور العين؟، وما هى حقيقة الله الذى تعرفه فى قلبها وتحبه؟! ويبدو أن السؤالين عند الشيخ أثاراه جداً فأتهمت بالفسق والفجور والانحلال وطردت من مجلسه بعد أن جرجرها اثنان إلى الخارج ويعلنون جميعاً فسقها رغم أنها ذكرته أن الله يدعو الإنسان للتأمل والسؤال لكن لا مجيب.

وتبدأ «رؤى» المرأة فى طرح أسئلتها المختلفة عن الحياة والموت وترى اباها الذى مات من زمن ويسيطر عليها إحساس أن والدها لم يمت أبداً وأنه نصف حى ونصف ميت، ويتقابلان ويخبرها أنه لا يود أن يُدفن فى التراب لأنه لا يحب أن يأكله الدود، ولكنه يود أن يقذف به فى البحر كى تتقاذفه الأمواج وتعرض عليه أن تحرقه فيرفض قائلاً إن ذلك حرام ، وتزيد حالة العبث والدخول إلى منطقة اللاوعى، وترتفع التساؤلات الفلسفية من «رؤى».. تلك المرأة التى يسيطر عليها القلق والتوتر والاكتئاب والتى ترتبط بوالدها بعلاقة قوية تجعلها تستحضره دائما من موته وتشعر به كأنه حى.

وتحولت قاعة صلاح عبدالصبور إلى جزيرة بها كوبرى يوصل إلى كرسى الأب دائما ولا يوصل إلى مكان الزوج الذى يبحث دائماً عن حقه الشرعى من زوجته، وقد أحسن صبحى عبدالجواد فى توزيع مقاعد المشاهدين بين أجزاء ديكوره، فنجد أنفاس المشاهد قد اختلطت بأنفاس الممثلين وبخاصة «رؤى» التى كانت لاهثة طوال الوقت فأحس المشاهد وكأنه جزء من الديكور.

وأشارت الستائر المعلقة فى كل ركن من أركان القاعة، والتى تكاد تلامس المشاهد والممثل أننا فى حالة خاصة جداً لامرأة يطاردها زوجها بحقه الشرعى من أقصى مكان فى القاعة وهى فى حالة أخرى تماماً، حالة البحث عن الحقيقة وتطاردها أفكار ورؤى لا يقبلها من يحيط بها ويرفضها الجميع

ونجد أن الكاتبة د. نادية البنهاوى أدانت الواعظ المتسرع، غير الحكيم، والعليم بكل شئ»، والذى لم يستطع أن يرد على سؤاليها بشكل يعلمها ويهديها إلى سواء السبيل وتلك مشكلة لمن يتصدرون للوعظ والإرشاد عن جهالة، واندفاع.

واستطاع المخرج عمرو قابيل أن يستخدم كل بقع القاعة للدلالة على الحالة التى عليها «رؤى» كما نشر كل شخصياته فى أركان القاعة كلها. فالأب على الكرسى فى المواجهة والواعظ على ربوة عالية، والزوج فى مكان قصى، وعازفة الناى فى مكان بمفردها يلمس القلب وقد اجادت «سيلفانا» عزفها وعبرت عن حالة الحزن الذى يسيطر على «رؤى» طوال العرض وتوافق ذلك مع موسيقى هشام المليجى.

وأخيراً أجادت حنان سليمان فى دور «رؤى» المتوترة القلقة الباكية طوال مدة العرض، ولعب طارق إسماعيل دور الأب المحب جداً لابنته والذى يحاول أن يخفف عنها، وقدم سعيد سليمان دور الواعظ، وناجح نعيم دور الزوج وشارك فى العرض على رشدى وإصرار وهدير وياسر وسلفانا فوزى.. وساعد فى الإخراج رأفت البيومى ونفذ العرض إنجى إسكندر.

ورغم وجود مهرجان المسرح العربى فى مسرح العرائس بجوار الطليعة، إلا أن العرض وجد إقبالاً جيداً، وكانت القاعة ممتلئة مما يؤكد جودة العرض.

محمد عبد الحافظ ناصف

عرض قدمته فرقة سرس الليان فى قاعة أفراح

«أغنية الحلم التائه» يبشر بمخرج واعد لكن عليه التدقيق فى اختيار الممثلين حتى تكتمل الصورة

يبشر عرض أغنية الحلم التائه الذى قدمته فرقة بيت ثقافة «سرس الليان» بالمنوفية بمخرج واعد جديد فى أرض المسرح المصرى الخصبة التي تنتج يومياً الكثير من الفنانين والمبدعين.

هذا المخرج هو ياسر زهدى وهو فنان دارس للمسرح بالمعهد العالى للفنون المسرحية ..اعتمد العرض على نص أغنية الحلم التائه تأليف د. سيد الإمام وديكور إسلام عبدالرسول.. تدور الأحداث في شكل شبه طقسى تستدعى موروثًا تاريخيًا ودينيًا حيث تطرح فكرة علاقة الحاكم بالمحكوم مستفيدة من الموروث الدينى والتاريخى الذى يذوب داخل الأحداث فلا نشعر أننا داخل حدث تاريخى أو مستوحى من قصة دينية ولكنه فى ذات الوقت يعتمد على محرك أساسى مرتبط بالموروث المسرحى فالذى يحرك الحدث هو النبوءة وهى - كما هو معروف - من أهم الأشياء فى المسرح الإغريقي وفى أساطيره التى بنى عليها ..وهنا فى هذه المسرحية نجد أن الحاكم جشع يحاول أن يستولى على كل شيء لمصلحته يساعده وزيره الشرير وبالطبع هناك على الجانب الآخر الشعب البسيط الفقير المظلوم دائمًا حيث يدور الصراع بين الطرفين فنجد الفلاح/ الزوج الفقير يخضع للوالى/ الحاكم الذى يأخذه إلى قصره ويعقد معه اتفاقية غريبة يطلب منه أن يحكى له تفاصيل علاقته الخاصة بزوجته مقابل المال وبالفعل يرضخ الفلاح تحت وطأة الحاجة والعوز وتظل الأمور بهذا الشكل فى الوقت الذى يتفجر فيه الصراع الداخلى عند الفلاح الذى يرفض ذلك داخليًا بل إنه أحيانًا وحسب كلامه يختلق الحكايات للوالى ولايبوح بأسراره الخاصة يتضافر ذلك مع إنجاب الزوجة لطفل لكن النبوءة التى تأتى للوالى بأنه سيقتل بيد طفل سيولد فى هذه الأيام تجعله يحاول قتل كل الأطفال الذين يولدون وهو مايطرح مبررًا منطقيًا لسعيه لمعرفة أخبار الزوج والزوجة وعلاقتهما الخاصة جدًا.

وبالفعل ينتقل الصراع إلى الزوجة التى تحاول أن تبعد زوجها عن الوالى لكنها تفشل بل ويتم قتلها فى رحلة هروب وهو ما يذكرنا بقصة سيدنا موسى عند ميلاده وإلقاء أمه له فى اليم ثم رده إليها. لكن هنا يحاول النص/ العرض منطقة الأحداث بأن تموت الأم لكن تظهر لها أخت تسعى إلى إنقاذ الطفل وإهداء الحياة إليه وتتولى رعاية الطفل وتجوب به المدن سعيًا للهرب من بطن الوالى وهو مايذكرنا أيضًا بالتراث الفرعونى فى إيزيس التى جابت المدن بحثًا عن زوجها ولم أشلائه وأيضًا يذكرنا بشكل أقرب بقصة السيدة مريم والمسيح حينما هربا أيضًا من بطش الحاكم فى رحلتهما الشهيرة التى عرفت برحلة العائلة المقدسة.

وفى العرض نجد مايتلاقى مع ذلك خاصة من خلال تسمية الأخت التى تتولى رعاية الطفل باسم العذراء بينما أطلق على الأم اسم فاتن والتى افتتن بها الوالى عندما ذهبت لتشكو إليه من ضيق الحياة وشظفها لكنه ساومها عن نفسها وأعجب بها لكنها رفضته فكان أن عقد اتفاقًا مع زوجها على أن يحكى له أسرار العلاقة الزوجية وتفاصيلها بينه وبين زوجته فاتن وكان الحكى هو بديل إشباع رغبة الحاكم.

ولعل شكوى الزوجة أيضًا يذكرنا بشكاوى الفلاح الفصيح القصة الفرعونية الشهيرة .. ونقطة الشكوى هى نقطة الانطلاق نحو تلاقى طرفى الصراع الشعب مع الحاكم. وهو مايتيح للمتلقى أن يرى هذه العلاقة داخل قصر الوالى وكيف يتعامل مع أتباعه ومع الشعب فالحاكم الذى لا يهمه سوى ملذاته ورغباته ينسى شعبه. والوزير شرير غير أمين يسعى إلى إيقاع الحاكم فى المشاكل ليحل محله وهو الأمر الذى يستخدمه المخرج لطرح رؤيته فى العرض بأن هناك شعوبا هى ضحية حكامها والحكام ضحية أنفسهم فالكرسى مطمع، لذلك يوقع الوزير الوالى فى المأساة لتكون النهاية هى صعود الوزير محل الوالى.. فكرسى السلطة هو غاية رجال السلطة ومعاونيهم.. أما الشعب فيظل يعانى من الإهمال ومن أخطاء حكامه لذلك يأتى دور الكورس فى العرض ليؤكد على ذلك من خلال تواجده فى عالم متناقض مع عالم الحاكم/ السلطة إنه عالم فقير بسيط أحلامهم هى الحياة/ الطعام/ لايبحثون عن طموحات الصعود ذلك ما نراه فى مشاهد ديالوجات بين الزوج والزوجة وهى مشاهد تحمل الرقة والمشاعر الحميمة الرومانسية مع البساطة والنقاء وأيضًا فى مشاهد الكورس والمجنون فهى مشاهد توضح معاناة الشعب.

وقد تعامل المخرج ياسر زهدى مع النص من خلال تفكيكه وتأخير بعض المشاهد وتبديل أماكن تسلسلها فى النص الأصلى وهى نقطة أثارت بعض الغموض لغياب بعض المعلومات فى أوقات معينة. لكنها فى ذات الوقت جعلت هناك تساؤلات تدور فى ذهن المتلقى تبحث عن إجابة فأحدثت نوعًا من التشويق سعيًا للمعرفة والإجابة عن تساؤلاته خاصة وأن العرض بدأ بمشهد غامض عن العذراء والنداء عليها من الشعب وكأنها المنقذة وهو مشهد اعتمد على جماليات التشكيل والإيقاع السمعى ثم ندخل إلى عالم الوالى والشعب المطحون ثم النهاية يرتبط مشهدها بمشهد البداية حيث ظهور العذراء التى تنقذ الطفل وتجوب المدن لتقود الشعب نحو الثورة.

اعتمد المخرج على ديكور إسلام عبد الرسول البسيط الذى يبرز فيه كرسى العرش مع الخلفية البانورامية التى توضح الشكل الشيطانى ليصبح الجالس على العرش وكأنه الشيطان الذى يحاول الإغواء أو الفتك بالبشر وهو مايوضح أن الشيطان هو خلفية للجالس على العرش وكأنه محركه واعتمد المخرج على الإضاءة الحمراء ولم يستطع التنويع فيها لعدم وجود إمكانيات للإضاءة لكن يؤخذ على المصمم للملابس اهتمامه بأن تكون ألوان ملابس الوالى والوزير ألوانًا ساخنة حمراء مع الخلفية الحمراء للبانوراما وكذلك كانت الإضاءة مما يرهق عين المتفرج ويكون سببًا فى نفوره من الصورة البصرية التى كان المخرج يجتهد فى تكوينها من خلال تشكيلات بالممثلين .

ورغم ضعف الإمكانيات المادية حيث يتم العرض فى قاعة أفراح بسرس الليان فإن هناك نواة لفرقة مسرحية حقيقية تحتاج إلى مزيد من التدريبات وهو ما اهتم به المخرج ياسر زهدى حيث اهتم بالممثل اهتمامًا كبيرًا وضح فى العرض فى أداء الممثلين فكل ممثل له شخصية واضحة تختلف عن الآخر وتحمل سمات الشخصية الدرامية فنجد بلال جمال الدين فى دور الوالى وأسامة عباس الوزير وإن كان الوزير يتميز بالدهاء وتلوين الصوت بينما الوالى اعتمد كثيرًا على الصراخ، واستطاع السيد القلعى التعبير عن الشخصية وصراعها الداخلى وتمزقها مابين زوجته والوالى معبرًا عن قهر الشخصية ومأساتها. كذلك جاء أداء رحاب سعيد أبوالفضل فى دورى فاتن والعذراء معبرًا عن شخصيتها البريئة والثائرة فى نفس الوقت ضد قهر الوالى والرافضة لهذا القهر. بينما رشاد إسماعيل فى دور المجنون معتمدًا على تنميط الشخصية كما هى معروفة فى التراث الشعبى .

ولعل أداء المجموعة الأخرى يؤكد ضرورة الاهتمام بالفرقة حيث نجد العديد من الممثلين أصحاب الموهبة التى تحتاج إلى الصقل والاهتمام مثل نبوى الريس وإبراهيم نبيل القلعى وأحمد العباس ومحمد محمود شعبان وياسر عادل وعبدالمجيد زكريا وهانى رضا وهو ماحاول المخرج الاهتمام به لكن ذلك يحتاج التدقيق فى اختيارات المخرج فى الأعوام القادمة ليكمل ما اهتم به مخرج "أغنية الحلم التائه" خاصة فى وجود قيادات لديها الرغبة فى ذلك ممثلة فى ثناء محمد الدسوقى مديرة البيت وسعيد عثمان مدير ثقافة المنوفية .

محمد زعيمه

«الأرشيفجى» تمثيل مشوش واستعراضات فاشلة وديكور بلا معنى

على خشبة المسرح القومى قدم العرض المسرحى (الأرشيفجى) ضمن مشاريع التخرج للدراسات العليا بالمعهد العالى للفنون المسرحية والعرض من تأليف صلاح عبد السيد، وإخراج أمنية سالم، استعراضات أحمد سمير وتمثيل عادل أنور، وتامر ضيائى.

العرض يلعب على صراع القيم، والأخلاق الكريمة من ناحية بما تضمه من شرف، وأمانة، ويقظة ضمير ويمثلها الأرشفجى، الموظف الفقير فى إحدى الهيئات الحكومية، والذى لا يملك سوى وظيفته، وابنته المريضة التى يكدح من أجلها ليلاً ونهاراً، وقيم الاستغلال والطمع والانتهازية، والتسلط والتى يمثلها (الرجل الضخم) من ناحية أخرى، والذى يحاول طوال العرض أن يهيمن على (الأرشيفجى) ويجعله يغير من مبادئه، مستغلاً حاجته للمال لعلاج ابنته المريضة، حتى يفلح فى النهاية فى دفعه لقبول الرشاوى، وإعلانه الاستسلام للقيم الفاسدة، والسائدة فى المجتمع الجديد، مجتمع الانفتاح وسلطة الأغنياء والأقوياء.

اهتمت أمنية سالم مخرجة العرض بإبراز الموضوع من خلال الحوار المتبادل بين الممثلين، وبالتالى فهى لم تقدم أية رؤية إخراجية للنص، كذلك لم تهتم بالعناصر المسرحية كالديكور والإضاءة، ولم يستطع الممثلان (عادل وتامر) شغل الفضاء المسرحى الواسع جداً عليهما، مما أدى إلى إجهادهما واضطرارهما إلى بذل جهد مضاعف لشغل هذه الفراغات.

كذلك جاء الاهتمام بالاستعراضات مبالغاً فيه، ولم تكن هذه الرقصات موظفة لصالح الدراما فى العرض، بل أدت إلى عرقلة تدفق الأحداث ، وقد جاءت كفواصل بين المشاهد لا داعى لها.

ومما يؤخذ أيضاً على مخرجة هذا العرض أنها لم تستطع استغلال طاقة الممثلين، وإمكاناتهما، الاستغلال الأمثل، على الرغم مما يمتلكانه من إمكانات فنية وجسمانية متميزة.

مروة سعيد

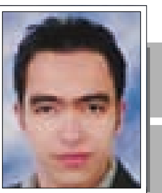




احتياطى بديل

Understudy

قد يحفظ ممثل كل ما يتعلق بدور زميل له حتى يمكنه أن يحل محله عند وقوع أى طارئ يعوقه عن أداء دوره



● المخرج المسرحى الشاب مصطفى حزين يستعد حاليا لإعادة تقديم العرض المسرحى الصامت "يوم عاصف جداً" بعد نجاحه فى العروض الأولى التى قدمت فى عدد من المراكز الثقافية بمدينة القاهرة، مصطفى حزين حاصل على ليسانس الآداب من جامعة حلوان قسم المسرح وتميز بتقديم عروض البانتوميم التى يشارك بها فى المهرجانات المختلفة.



خيرها فى غيرها يا فرقة الفيوم

«أحزان شامة» نص ضعيف وإخراج يخلط بين المناهج وأغانٍ تطريبية وديكور تجريدى على رمزى

لا أراكم الله مكروهًا فى عزيز لديكم!

ولد المسرح فى أحضان التراث الإنسانى وارتبط به، لكن هناك مشاكل تتعلق ،– ند تقديم التراث دراميًا خاصة – بمفهوم الكاتب عن المادة التراثية وكيفية التعامل معها؛ وهذا ما اتضح جليًا فى نص (أحزان شامة) عن سيرة «سيف بن ذى يزن» للمؤلف محمد عبدالمعطى والتى قدمتها فرقة الفيوم القومية فى ختام الموسم المسرحى 2007 بعنوان (أحلام شامة) أشعار يسرى حسان وألحان عهدى شاكر، ديكور عادل شاهين، إخراج حمدى حسين.

أحزان شامة النص

حاول المؤلف تقديم قصة (سيف بن ذى يزن)، ومعلوم كم هى متشعبة ومتشابكة ومعقدة ويلزمها أكثر من مسرحية لتستوعب أحداثها .

كميًا استغرقت المسرحية. فى أحداثها سبعة وعشرين مشهدًا تنقلت فيها الأحداث فى عشرة أماكن كما كتبها المؤلف ولجأ إلى التوجه بالخطاب المباشر، من خلال (عاقصة) بنت الملك الأبيض وأخت سيف بن ذى يزن فى الرضاعة وزوجها (عيروض) خادم سيف بالإضافة إلى (أبو المعالى) منشد السيرة، كرواة للحدث وتقديم المعلومات، وبذلك يغلب على النص كثرة المشاهد وتقديم المعلومات، ويتخلص من مشاهد القتل والمعارك والعنف المتلئة بها السيرة.

لكن هذه الوظيفة تحولت إلى عبء على النص، فتدخلات عاقصة وعيروض بلغت خمسة عشر تدخلاً وأبو المعالى أربعة، وانتقل المؤلف بالحدث الدرامى بدونهم فى ثمانية مشاهد واستخدم الفلاش باك فى المشهد السابع عشر.

أما عن الزمان فتدور أحداث المسرحية فى زمن عبدة الأوثان والديانة السماوية هى الحنيفية دين إبراهيم الخليل عليه السلام، أما عن الزمن الدرامى للشخصيات فتوقف عند أربعة عشر عامًا، وهى ما بلغه، وحش الفلا سيف بن ذى يزن، من عمر، ونسى المؤلف الزمان الدرامى والعام!!

هل شامة وأحزانها محور الحدث؟

إن كانت كذلك فلماذا تأخر ظهورها إلى المشهد السادس عشر، ولماذا استغرق ظهورها خمسة مشاهد من إجمالى سبعة وعشرين مشهدًا؟ «من السادس عشر إلى التاسع عشر» ثم المشهد الأخير، ولماذا لم نتوحد أو نتعاطف مع أحزان ولا أحلام ولا حتى ابتسام شامة؟!!

ففى مشهد (الأزمة) عندما كانت هى جزءاً من مشاركة المارد (سحاب المختطف) إما أن يتزوجها أو يهدم مملكة أبيها (الملك أفراح) ولقاؤها بحبيبها سيف العائد من التوهة التى ألمت به فى الصحراء بعد الشجار مع حذاق الشجر (عطمطم) و(عبد لهب) وحصوله على السوط المطلسم بعد قتل عبد لهب.

نجدها تحاول إثناءه حتى لا يقابل المارد فهو خسارة فى الموت، وتظهر بعد ذلك (ملثمة) تبارز سيف بن ذى يزن لتختبر قوته وتنقذه مرتين من الموت وتصطحبه سيف فى الحصول على مهرها رأس سعدون الزنجى.

هل شامة هى الأرض/ العرض/ الشرف المختطف من قبل الأجنبى (سيف أرعد) وعلى سيف بن ذى يزن إنقاذها، وعلينا أن نهب معه لنخلصها؟

لماذا لم نحيا أحزان شامة رغم أن اجتماع الشامتين (سيف وشامة) فيه كل الخير؛ إذ سيجرى النيل للأمصار كما قالت النبوءة؟ حتى عندما تستنجد بسيف فى المشهد الأخير:

«انقذنى يا سيف / مفيش أمل غيرك/ خلصنى / هموت يا سيف...» لم نتعاطف معها لأن الشخصية فى النص ولدت مسطحة لا دوافع ولا مبررات.

لكن هل خلصها (سيف) محط أحلامها وأحزانها؟

– أجابها: بأنه وحيد!! هذا هو سيف محمد عبدالمعطى!!! ونسأل لماذا هذا الخذلان من سيف وهو صانع البطولات المعروفة عنه فى السيرة؟ ولماذا يشكو سيف من الوحدة؟ وأين كان من شعبه؟ ولماذا لم يذهب إلى ملك أبيه (ذى يزن) بعد أن تعرف على نسبه وأصله بدل كنيته (وحش الفلا) بعد مقابلته للشيخ جياد.

حمل سيف بن ذى يزن النص همه العاطفى وهو المناط إليه تخليص الأرض من أولاد الملاعين وتحويل النيل إلى الأمصار، وهل يتسق قسمه بأن تكون شامة زوجته الأولى وضحى (بطامة) من أجلها؟ هل هذه الإجابة تكون نهاية النص وصالحة للنهاية لتثير التساؤلات لدينا، تاهت مقومات الشخصية الدرامية من المؤلف وإن كانت موجودة فى السيرة فى قدريتها ونشأتها وحرمانها ومعاناتها وصراعاتها وأحلامها وانكسارها.

هل يعقل أن يستمر التعرف على نشأة سيف فى اثنى عشر مشهدًا؟ ألم يلتفت المؤلف إلى المأزق الذى تعرض له فى السيرة ومر عليه مرور الكرام بعد أن تعرف على نسبه، ماذا كان رد فعله؟

سيف: .... اللى مكنتش أعرفه أنا مين وابن مين؟ صـ52.

سيف: أنا بقى لى شهور يا شيخ تايه.. صحرا بتسلمنى لغابة، وغابة بتسلمنى لصحرا، ومش عارف لطريقى نهاية، ولا لاقى حد يدلنى على سكة كتاب النيل. صـ52.

كان رد فعل سيف الذهاب لإحضار حلوان شامة «كتاب النيل» ولم يشغل المؤلف سيفه بمقتل أبيه ذى يزن، ولا كيف سيسترد ملكه ويجتث الفساد المخيم فى ملك أبيه المغدور ذى يزن، أليست هذه أزمة ومعاناة يحملها سيف بن ذى يزن تليق ببطل تراجيدى، ابن يثأر لمقتل أبيه من أمه والتى حاولت قتله بعد إلقائه فى الغابة رضيعًا.

لكن المؤلف جعل سيف يستمر فى البحث للحصول على حلوان شامة حتى لا تزداد أحزانها!!

وعلينا أن نجلد أنفسنا لأننا تركناه وحيدًا؟! يا ولداه... لم يقدم المؤلف مشاكله للواقع مع وقائع المادة التراثية اللهم إلا من بعض جمل حوارية تعكس تدخل الأجنبى (سقرديون) فى الشئون الداخلية عند الملك (أفراح) وهو الملك الضعيف الذى يجنح للسلام فاستسلم للأجنبى يا سلام، لم يفجر المؤلف المادة التراثية لنرى فيها مشاكلنا أو مشكلة البطل كما ذكرت آنفًا.

وهذا يقودنا مباشرة إلى كيفية تعامل المخرج مع النص الذى يحمل أخطاء الكتابة الأولى مع احترامنا لتاريخه الشعرى.



أحلام شامة.. العرض

الإطار المرئى: عرض المسرح فى العمق يطالعنا منظر مركب عبارة عن مستوى ارتفاعه مترين يعلوه حاجز ارتفاعه متر مغطى بورق الألمونيوم، تكسر هذه الخطوط الأفقية خطوط رأسية من أعلى يسار المسرح عبارة عن شريط ينتهى عند الباب الأوسط، أعلى وسط المسرح بجوار الباب فى المنتصف كتلة صخرية بها باب.. على يمين الباب كتلة على شكل برج لقلعة عليها زخارف عربية، فى وسط يسار المسرح بانوهان متشابهان ومفرغان على شكل مرآتين، ويقابلهما بانوه على الجانب الأيمن قام المصمم والمخرج بغلق حفرة الأوركسترا (PIT) وجعلاها جزءًا من المنظر، ووظفاها فى دخول وخروج (عاقصة) و (عيروض) اللون الأسود كان السائد فى استخدام ستائر التلى الشفاف الأسود، أيضًا استخدم المصمم الموتيفات الدالة على الأماكن مثل كرسى العرش عند ذى يزن والملك أفراح واستخدم السوفيته فى نزول وطلوع قناع الأسد الدال على قصر (سيف أرعد).. هذا المنظر المركب استخدم الحذف والإضافة ليستوعب الأماكن التى تدور فيها أحداث العرض، وإن اختلط الواقعى بالتجريدى والرمزى وعدم غلبة وحدة الخامة.

أما عن الأزياء فكانت موحية لأنه ليس هناك ارتباط بطراز معين فى هذه الفترة وإن غلبت عليه الخطوط العربية واللون الأحمر والأسود.

منهج الإخراج

كثف المخرج النص وقدمه فى ستة عشر مشهدًا بعد أن حذف ثلاثة مشاهد ودمج ثمانية مشاهد (أربعة فى مشهد وأربعة فى مشهدين).

شكل كورس ابن الجان مع عاقصة وعيروض ووظفهم كستائر بشرية للانتقال من مشهد إلى آخر بستائر ملونة أبيض وأحمر حتى يتيح له سرعة الانتقال بين المشاهد ليحافظ على تدفقها .

استبدل المخرج شاعر السيرة، الربابة، بمغنى يعلق بالأغنية على الحديث وهو الملحن، لكن لم يمهد المخرج لظهوره كراو حديث، ورغم جمال صوته إلا أن ظهوره كان جزءًا جميلاً، لكنه غريب عن السياق العام الذى انتهجه المخرج.

هدم المخرج من البداية الجدار الرابع من خلال المشاركة والنزول بالكورس إلى الصالة كما حدث فى الأوفرتير والتوجه بالخطاب المباشر فى الفينال.

لجأ المخرج إلى الشكل الملحمى فى تقديم السيرة رغم جنوحه لمحاولة تقديم مسيرة بشكل غير تقليدى من شاعر السيرة، الربابة، فى قالب غنائى للأوبريت.

رغم الجهد المبذول من المخرج وطاقم العمل من الفنانين فى عناصر العرض المسرحى، سواء بالكلمة شعرًا أو لحنًا أو أداء من الممثلين والمطربين والمجاميع؛ ليحتفظوا بالرمق الأخير للسيرة فى بهائها حتى لا يتحول العرض التراثى إلى عرض بسيط يصلح لعروض الأطفال، وذلك من خلال إضفاء المصداقية على الصورة المرئية للسيرة من خلال محاكاة الأسطورة، والتى تمتزج فيها الغرابة والإدهاش، ومع ذلك لم نحيا عالم سيف بن ذى يزن ولا أحلام شامة ولا أحزانها لماذا؟!

ضعف النص وعدم وضوح الرسالة والمعنى المراد توصيله ، بالإضافة إلى الخلط فى منهج الإخراج وعدم حسم المخرج في أى قالب يريد أن يقدم عمله، فورم الملحمة أو الأوبريت، وكل منهما له خصائصه وسماته ويختلف كلاهما عن الآخر، أما المزج بينهما فقد أدى إلى عدم وجود وحدة أسلوب.

مشاركة من الجمهور أم إبعاد له؟

عاطفة ووجدان أم إعمال العقل؟ تقديم المألوف بشكل غير مألوف؟ إيهام أم كسر إيهام.. الديكور واقعى على تجريدى على رمزى، الألحان شجية وتطريبية لا تتلاءم مع الشكل الملحمى (أحلام شامة)، خطوة للمخرج حمدى حسين على أرض التراث بعد أن سبق وقدم على الزيبق والسيرة الهلالية سيما وأن سيف بن ذى يزن سيرته مازالت بكرًا رغم وجود نص سورى للكاتب خالد محيى الدين البرادعى صيغ شعرًا وباللغة الفصيحة.

كل التقدير لفرقة الفيوم القومية على ما بذلته من جهد لا ينكره جاحد، متمنين أن تنتهى مشكلة الصوت التى أثرت على الربع الأول من المسرحية فى ظل وجود الإدارة المحترمة وعلى رأسها فنان عزيز.

■ أحمد إسماعيل عبدالباقى

فتش عن الإمكانات الضعيفة

حمدى حسين مخرج فاهم مسرح و الذنب ليس ذنبه

الفنان الحقيقى– فى رأيى– هو الذى تنتظم أعماله بنية فنية وفكرية ولغوية متسقة ولها ملامحها المتفردة، وخصوصيتها المتميزة مهما تنوعت واختلفت وتشعبت مشروعاته، وهذا ما يميز أعمال المخرج المسرحى حمدى حسين التى تمثل فى مجموعها وحدة دينامية نامية، مركبة، تتحرك وتنشط على عدة محاور واضحة ومترابطة فنيًا وفكريًا ولغويًا وشعوريًا، ومنها تنبثق محاور صغرى لتشكل فى النهاية جدلية حاكمة لمجمل العملية الإبداعية لديه.

من خلال هذا المدخل النظرى سنحاول قراءة عرضه المسرحى (أحلام شامة) والذى قدمته فرقة الفيوم مؤخرًا على مسرح قصر ثقافة الفيوم.. وهو عرض يسعى لاستعادة البطولة بمفهومها الذى جسدته الجماعة الشعبية فى حكاياتها وسيرها، بل وفى أساطيرها وملامحها التى تغنت بها وعاشت عليها جيلاً بعد جيل.. والعرض لا يسعى من خلال نسيجه الأسطورى الشعبى إلى التأكيد على «بطولة الماضى» فحسب، ولكنه يريد أن يستحضرها ويستدعيها الآن لمواجهة أسئلة الواقع الآنى التى تحتاج لمثل هذه البطولة، وهذه إحدى المحاور الكبرى التى تشكل ملمحًا بارزًا فى مسرح حمدى حسين وتسم الكثير من أعماله ومعالجاته واستدعاءاته للتراث، مع الوضع فى الاعتبار أنه لايستدعى مفهوم البطل الفرد، ولكنه يحاول استنفار «بطولة الجماعة» بطولة المتفرجين الآن، نستطيع أن نلمح ذلك فى محاولته لوضع الجمهور طوال العرض موضع الاستنفار والتساؤل، مما يجعله عنصرًا مشاركًا ضمن اللعبة المسرحية وعناصرها التى جاءت جميعها وكأنها تمثيل لفكرة البطولة.. فالبطولة هى الملمح الجامع لكل عناصر العرض لديه، تعكسها الصورة والحركة واللون والإضاءة وأنماط الصراع، والحوار كما تتجلى فى الخيال الأسطورى الذى يأخذ المتفرج بعيدًا عن ضغوط الحياة المباشرة، ليضعه فى قلب عالم يحفزه على التفكير، والفعل والبطولة وقد نجح المخرج من خلال توظيفه للعناصر المسرحية المختلفة، فى تحقيق ارتفع بالعرض إلى سحر الأسطورة، وفى الوقت نفسه جعله قريبًا جدًا من الواقع، وهو ما جعل المشاهد يعيش اللحظتين معًا، فيشارك فى صنع الأسطورة بحواسه، ويرى من خلالها أيضًا واقعه الآنى ويشتبك مع أسئلته وهذا ما يحسب لمؤلف النص محمد عبد المعطى أيضًا مع المخرج.

هكذا استطاع العرض أن يضع المتفرج – على الرغم من الطابع الأسطورى – أمام الحسبة السياسية العالمية المعاصرة، فهناك إسرائيل، ومن ورائها أمريكا ولابد من الاستعداد لمواجهتهما.. هذه الفكرة استطاع العرض إيصالها بشكل غير مباشر، عبر توظيفه لكل أدواته المسرحية كما جاءت نهاية العرض غير تقليدية، وهذه إحدى السمات الأسلوبية المميزة للمخرج حمدى حسين، وهى من نوعية النهايات المفتوحة التى تهيئ المشاهد لأن يضع النهاية بنفسه، وتدفعه إلى المشاركة وإلى الفعل..

ولكن ما نأخذه على العرض هو ضعف الإمكانات، وقلة دراية بعض الممثلين مما ساهم فى بطء الحركة، والإحساس بالرتابة فى بعض المواقف، كذلك عدم وضوح كلمات الأغانى التى يغنيها الممثلون أحيانًا، وعدم تناسب توقيتات الإضاءة مع توقيتات تغيير قطع الديكور على المسرح، كذلك جاءت حركة المغنى عهدى شاكر على المسرح غير موظفة، وتبدو ناتئة عن حركة العرض.

■ صلاح صوفى

ولكن هناك أشياء جميلة أيضًا

أداء تمثيلى مفتعل وأغان ترفع الشعار وخطاب ستينى فاقع ومخرج يستهلك مبادراته السابقة

هناك ثلاث صيغ جمالية مرت عبرها «السيرة الشعبية سيف بن ذى يزن» قبل أن تنهض عرضاً مسرحيا بممثليه وأضوائه وديكوراته وموسيقاه على خشبة مسرح قصر ثقافة الفيوم الشاسعة، لتضيف حلقة أخرى ضمن حلقات تشابك المخرج حمدى حسين مع السير الشعبية.. والسيرة الشعبية، فن أدبى اقترحته المخيلة الشعبية لتصوغ فى قالبها القصصى وجودها فى واقع تتهدده المخاطر والمحن، وذلك عبر بطل شعبى أسطورى له وجوده المتعين فى التاريخ، وخاض معارك، وقاد شعبه إلى الانتصارات وإذا كانت الجذور التاريخية تعد النواة الأولى التى يقوم الفنان الشعبى ببناء سيرته عليها، ضمن الإطار العام للقيم والمثل والأخلاقيات التى يمثلها الفنان تعبيراً عن المجتمع الذى أنجبه، فإنه ينطلق من الحدث التاريخى ليضيف إليه من خياله وقائع وأحداثاً كثيرة «ويعتمد فى ذلك على بقايا الأساطير والخرافات اعتماداً كبيرا، وذلك ليلبى حاجة ثقافية ونفسية للشعب صاحب المصلحة».

ويفسر «فؤاد حسنين» ما تشير إليه سيرة «سيف بن ذى يزن» بأنها سيرة «بشرت بالإسلام فى الجاهلية، وعرضت المسألة السامية الحامية فى كل جزء من أجزائها، وهى تلح على القارئ فى وجوب الاعتقاد بأقدمية الإسلام وأفضلية نسل سام» أما محمد رجب النجار فيرى أن القضية المحورية التى تتناولها السيرة هى قضية الصراع بين الدين والسحر، مستندا فى ذلك إلى ما جاء فيها من عناصر وموضوعات وحرب سحرية كثيرة، إذ إن قضيتها المحورية «أنها تحكى قصة الصراع الأبدى والتقليدى بين السحر والدين إبان مرحلة الانتقال ويقول «فالسيرة تحفل بهذا الكم من السحر والخوارق لا لتؤيده أو تمجده أو تقره، وإنما لتحاربه، لتقضى عليه لتخلص منه الذات العربية»

وتشير «نبيلة ابراهيم» إلى أن السيرة صدى لمشكلات سياسية فى فترة من فترات التاريخ حيث كانت الحبشة تمثل ركنا أساسياً من أركان العالم المسيحى بقيادة الملك «سيف أرعد» هذا بالإضافة إلى أنها ترى أن هذه السيرة تهدف إلى الكشف عن تصور الشعب للوجود الكلى بعالميه المرئى وغير المرئى، معتمدة فى ذلك على ما تقدمه السيرة من تنقلات البطل فى كلا العالمين.

إن سيرة سيف بن ذى يزن من هذا المنطلق نسجها الخيال الشعبى ليحقق التوازن للشعوب الاسلامية بعدما أصابها من تبديد وتشتيت وفقر وضعف فى أثناء الحروب فهذا الضيق جعل الشعب يجد له متنفساً فى سيرة سيف بن ذى يزن، التى كانت تلقى على مسامع الناس فى مناسباتهم أو فى مجالس سمرهم، أو فى موالد الأولياء فيطربون لما تحمله السيرة فى ثناياها من أحداث تنتصر للاسلام فى كل مكان وتجعل رايته عالية، لتحمل لهم التعويض عن واقعهم البائس، وتوفرلهم الامل، وتنتقم لهم من رموز الظلم.

الإعداد وإخلاصه

كما كانت سيرة سيف بن ذى يزن ظاهرها صدى لمشكلات سياسية عاشها الشعب العربى فى فترة من فترات تاريخية حينما كانت الحبشة وملكها«سيف أرعد» ركنا أساسياً من أركان العالم المسيحى، وكانت لهذا السبب تهدد مصر ، البلد الاسلامى، بأنها ستمنع عنها ماء النيل، وقد أجاب القصاص الشعبى على ذلك بأن النصر له ولدينه، وجاء النص المسرحى الذى تم إعداده وفيًا لهذه الأصداء، بل إن التماثل بين الأصداء السياسية فى أحداث السيرة وما يجرى الآن من هيمنة القطب الواحد، وإذلاله لبقية الدول مهما كان قدرها، هو الذى انطلق منه النص المعد، ليعبر عن هذا الموقف، ورغم هذا الأفق الدلالى ذى التوجه الايديولجى إلا أن النص كان وفيًا لجماليات السيرة الشعبية، نازحًا من أساطيرها وعالمها الخرافى، فهذه السيرة على جه التحديد تزخر- بخلاف السير الأخرى- بعالم من الخيال الصرف، يراوح بطول السيرة وعرضها ما بين عالم الجن وعالم الإنس، وقد حرص محمد عبدالمعطى على هذا الخيال المجنح للسيرة، وذلك فى ثراء شعرى قادر على استيعاب السيرة بمجلداتها الأربعة فى خطوطها الأساسية. وإن كان لم ينج من بعض الهنات، مثل الخلل الدرامى فى موقف «ستردبون» وزير مملكة سيف أرعد، والمتحكم الأول فى مملكة الملك أفراح. عندما يخبرنا المشهد أنه يعرف كل شىء عن المملكة حتى عدد الجنود فى الجيش وأنواع الأسلحة المستخدمة. وفى نفس المشهد نراه يفاجأ باكتشاف سيف بن ذى يزن الذى يتربى فى المملكة ويتخذه الملك ابنًا له. كيف لمن يعرف كل شىء يجرى فى المملكة أن يجهل ما يدور فى بلاطها؟.

إن محمد عبدالمعطى فى إعداده للنص أخلص للحكاية فى السيرة وجرى وراء أحداثها، مشكلاً حبكة تترابط دراميًا بشكل قادر على إحداث التوتر، دون أن يترك لنا مساحة للتأمل، أو لإعادة اكتشاف العالم، وإنما ركب مهرة الخيال الشعبى الذى يرمح وراء الخرافة، وعبر السنوات فى اختزال يمكن تقبله فى السيرة لسهولة هضمه من قبل المستمعين لها، والمتحلقين حول راويها، لكن يصعب هذا التقبل من نص درامى يطرح قضايا شائكة، ويجيب على اسئلة قائمة وقادمة. وفى الأخير أرى أن النص افتقد عنصرًا




مهما يميز السير الشعبية، وهو السخرية، فلا نلمحها إلا لمامًا.

الأغانى وأغراضها

الأغانى التى كتبها الشاعر «يسرى حسان» لعرض «أحلام شامة» هى التى أسست له، فالشاعر عمل على نقل العرض إلى صيغة مسرحية أخرى وهى «الميتامسرح» لافتا انتباه الجمهور إلى الاعتراف بطبيعة اللعبة المسرحية التى تتم، وطبيعتها. وقد تخللت الأغانى بهذه الصيغة معظم مشاهد العرض، من خلال أفراد مملكة الجن، وهذه الصيغة التى تقدمها أغانى «يسرى حسان» مسكونة بالتوجه البريختى الذى يجمع بين التمثيل والتعليق على ما يجرى، كما يسعى إلى تنبيه المتفرج لدلالة ما يجرى، وتؤكد على أن ما يحدث لعبة، بينما تهتم الدراما بأحداثها. وكأن دلالات التشابه بين ما كان بالأمس من سيف بن ذى يزن، ومملكة سيف أرعد، وما يدور اليوم خافيًا أو معتمًا، ويحتاج إلى توكيد، وهو ما بلغ ذروته فى أغنية النهاية شديدة المباشرة والتى تختزل العرض الفنى فى مقولة محددة. وفى بعده السياسى فقط، كما تختزل هذا البعد أيضا فى جانبه الشعاراتى الطنان الذى أذاقنا إعلامنا منه الويلات، والذى يستخدم للإلهاء وتفريغ الشحنة أكثر مما يدعو إلى التحريض والتحفيز.

الأحلام وكائناتها

هذه الصيغ الثلاث التى تأسس عليها عرض أحلام شامة، أدت إلى تعدد المداخل، ورغم أن كل نوع أدبى اعتمد عليه حمدى حسين قائم بذاته، وله تقنياته وضروراته أيضا كما أن له مجاله الذى يتحرك فيه، بل ويختلف بطبيعة المتلقى الذى يتوجه له رغم ذلك فقد قام المخرج بدمجها معا، إضافة إلى عناصر العرض الأخرى. وحمدى حسين مخرج حفر لنفسه مجرى خاصا، هو مجرى السيرة الشعبية واخراج عروض تنهل من نصوصها، وقد سبق له أن قدم: «على الزيبق» فى العام 1999، والهلالية 2003، وشفيقة ومتولى أو «غنوة الليل» 2004 ، إلا أن آخر أعماله وأهمها، والتى جاءت بلورة لرؤيته فى هذا المجال هو عرض «سعد اليتيم» 2006. وتتوسل هذه العروض، بالتراث الشفهى الذى يعيش عليه عامة الناس، وترردده ألسنتهم، فهو الأقرب إلى الحس الشعبى، حيث العلاقات الطبيعية التى تشد الإنسان إلى العالم، بكل مافيه من كائنات، وبكل ما يعج به الخيال الجمعى من خرافات ونوادر وحواديت. هذا العالم الخصب، الرحب، توكأ حمدى حسين عليه مرة أخرى فى أحلام شامة. مستفيدًا من خصوصية التجربة وغناها أيضا. إلا أن سيرة سيف بن ذى يزن أكثر تميزًا فى اعتمادها على منطق لا يفرق بين الواقعى والمتخيل لاستحالة مجاراة الواقع للخيال الشعبى العارم. وفى أحلام شامة تطرح



البنية الدرامية للعرض مصداقية الرؤية الفطرية أمام واقع مصنوع من الآخر المستفيد دوما. والمغتر بإمكاناته وهيمنته. وذلك فى بنية مسرحية شيقة تتسم بالتلقائية، وتهتم بعناصر الفرجة المسرحية، قدر اهتمامها بقضايا الساعة وما يجرى فيها. والذى يجعل هذا التوجه حيًا وفاعلاً قدرته على تجسيد القضية التى يتصدى لها. فالمواجهة بين العالمين المتناقضين، تتحول فى العرض إلى مواجهة بين شخصياتها الأساسية، إذ يبدأ العرض بخروج الجن من تحت الأرض ومن إطارات البراويز الفارغة. ليغنوا ببهجة مشركين الجمهور معهم فى هذه اللعبة المسرحية، ورغم أن الجمهور لا يصله من الأغنية إلا القليل لوجود مشكلة ما بأجهزة الصوت، إلا أنه يدرك الغرض منها.

وبعد الأغنية تتبدى لنا خشبة المسرح شديدة الاتساع، والتى حاول حمدى حسين تحدى اتساعها هذا ولم يقلصه، محاولاً شغلها قدر استطاعته وإمكانياته. بل إنه زادها اتساعًا بأن غطى البئر ليتيح له ذلك صنع فتحات تخرج منها شخصيات عالم الجن. وقسم الخشبة ثلاثة أقسام على اليمين مملكة ذى يزن، وعلى اليسار مملكة أفراح، وذلك فى المنطقة الوسطى للخشبة العارية من أى ديكور ثابت، وإنما يتشكل المشهد ويأخذ حدوده ومعالمه السينوغرافية من ستائر حمراء وبيضاء يمسكها ممثلون وكرسى للمملكة، ثم نجد على اليمين بروازين كبيرين فارغين مصنوعين من الورق المفضض، وعلى اليسار برواز آخر، أما فى عمق المسرح، فعلى يمينه كف، وعلى يساره جزء من سور مدينة وفى المنتصف بوابة مملكة «سيف ارعد».

هذا التقسيم السينوغرافى- بداية- يطرح بصريًا ما يريده المخرج، فكأن المملكتين «ذى يزن» و«أفراح» ممالك معلقة فى الهواء، ولا تملك من أسباب حضورها فى الراهن إلا بقدر ما تتقاطع مع مملكة سيف أرعد. الذى لا يكفى أنه يملك عمق منتصف المسرح الذى يخطف بصر المشاهد حال إضاءته، ولكنه يملك طول خشبة المسرح أيضًا، ففى مشاهد سيف أرعد، ينزل قناع شيطان يتردد كأيقونة على رداء سيف أرعد نفسه، إذن فهناك حضور مهيمن ذو أبعاد فيزيقية لمملكة سيف أرعد. ورغم أن المدى الزمنى لهذا الحضور على الخشبة لا يتعدى سوى دقائق معدودة فإن كل ما يجرى من أحداث، يجرى تحت سمعه وبصره، وبحركة سفرائه خاصة سقرديون، الذى تفلح خطته فى قتل الملك ذى يزن عن طريق جارية رومية أغوته بحيلة شيطانية، بعد أن حلمت بسيف، وهكذا ندخل بعد الأغنية الافتتاحية التى تشير من قبل كائنات خرافية على زمننا، ندخل بالمشهد الأول إلى قلب السيرة الأسطورية.

من هذه البداية يبدأ الاشتباك على عدة مستويات، بين الواقع الراهن وأحداث السيرة، ثم اشتباك ما تريده الاقدار مع مايريده سيف أرعد وزبانيته المهيمنون.

وقد ترجم الإخراج علاقات السيطرة بين اقطاب الممالك من خلال السينوغرافيا، حيث ممالك هشة ليس لها وجود فعلى إلا من خلال دعائم تعطينا ظهرها على جانبى كرسى العرش للمملكتين، وهى من عالم الجان المتداخل طوال الوقت مع عالم الإنس. والذى فيه ما فى عالم الإنس من استقطاب، فهناك الشرير، وهناك الخير، كما نجح حمدى حسين أيضًا فى ترجمة تصوره صوتيًا، فالأغانى تتوزع إلى أغانى جماعية تؤكد اللعبة المسرحية وتطل منها أحداث المسرحية على المتفرجين بكسر الحائط الرابع، مخاطبة إياهم ومشيرة إلى دوران الزمان، وأن ما جرى وكان إنما هو مثل ما نعيش ونعانى. يأتى ذلك مع أغانى الفنان عهدى شاكر الذى شكل بصوته راويا ومعلقًا على الأحداث التى تخص سيف، ومعاناته وحيرته، وبصوت عهدى تكتمل الضفيرة بين البوليفونى للعالم بكائناته المختلفة الغيبية والإنسية، والميلودى بشجنه الخاص وعذاباته الممتدة.

أما الأداء التمثيلى فكان فى أغلبه مفتعلاً، وأقرب إلى الكاريكاتيرية، ولم ينج من ذلك سوى «محمد عبدالمنعم» (يثرب) و«رانيا شعبان» (قمرية) أما الشخصيات الثانوية، فيبدو أن المخرج لم يشتغل معها بأى قدر من الاهتمام، فقد كان الحارس يدخل «يسمع الكلمتين ويجرى». وهناك ملاحظة تخص استخدام الممثلين كأحد عناصر الديكور، من خلال وجودهم بظهورهم على جانبى كرسى عرش «الملك أفراح» أو رفع أيديهم بالستائر ليشكلوا حدود عرش الملك ذى يزن ومخدعه. وهذا «التذنيب» للممثلين وابقائهم رافعين أيديهم بالستائر فترات طويلة بدأه حمدى حسين فى عروض سابقة، وأعجب المشاهدون به، ولكن لا يعقل أن يستمر المخرج فى استهلاك مبادرات قام بها فى القديم، لمجرد إعجاب الناس بها ذات مرة. ولابد من الإشادة بموسيقى عهدى شاكر التى تمثل الاجتهاد التقنى الوحيد الذى حاول بعث الحس الشعبى فى أوصال العرض.

«يوليسيز» وأخواته

إن «أحلام شامة» هى الحلم بالمواجهة عن طريق بطل «يوليسيزى» اجتهدت أن تعبر عما يجيش فى صدور الناس من حالة رفض للهيمنة الأمريكية، ولاشك أن الفن هو الساحة التى نتبارى فيها جميعا لإعادة اكتشاف العالم وتأمله. ولكن بالضرورة نتمنى أن يحدث هذا الاكتشاف برؤية متجددة، تراكم متغيرات الواقع وخبراته.

ولا تركن إلى خطاب «ستينى» فاقع، يتجه إلى الخطابة، وربما المباشرة، خاصة فى الأغنية الأخيرة «فى يوم المواجهة».

إن هذا العرض يؤكد خصوبة وحيوية سيرنا الشعبية، كما يؤكد وجوب تجدد رؤى مخرجينا، والعمل على ابتكار صيغ جديدة، فبهذا وحده يمكننا أن نمتلك سلاحًا فى يوم المواجهة.

محمود حامد



الممثل الثالث
tritagonist

المقصود بمصطلح الممثل الثالث الذى أدخله سوفوكليس إلى المأساة اليونانية القديمة التي كانت تقوم في التأدية - قبله - علي ممثلون اثنين فقط، يتقلد كل منهما أكثر من دور في المسرحية الواحدة .

● الممثل "رمضان خاطر" يشارك حالياً بالتمثيل ضمن فريق عمل مسرحية "حر.. جاف صيفا" من تأليف وإخراج رضا حسانين وذلك على مسرح الشباب التابع للبيت الفنى للمسرح خلال الموسم المسرحى الشتوى بقاعة يوسف إدريس بمسرح السلام، ضمن الخطة التى أعدها المخرج هشام عطوة مدير مسرح الشباب.

فى «كان جدع» النجاح والفشل يتجاوران .. كان ممكن يبقى أجدع!



ينفتح الستار على مهل حيث تصدح رويداً رويدًا موسيقى كورالية، بينما يتهادى وئيداً ما يخيل لنا أنه طوفان من البشر المتشح والمكلل بالسواد. المشهد جليل يفيض بالرهبة والخشوع، لكنا نلمس قوتين تتنازعانه.. إحداهما تدفعه للأمام، والأخرى تزحزحه إلى الوراء، فيبدو الأمر وكأنه موجة مد قد تعقبها موجة جزر، مما يكسر عن عمد الطابع الخادع للسمترية الأفقية. يتأكد هذا المنحى من خلال تعبير حركى يقاطع فيه شاب وفتاة التدفق الأفقى المتسربل خداعا، حينما يطوحان بجذعيهما لأعلى ثم لأسفل، فيتخلخل محور ارتكازهما بحثا عن توازن من نوع جديد، يمثل وجوداً مختلفاً، وكأنهما نقيض معاصر لبروميثيوس. سرعان ما يشتعل أورار المشهد ويحمى وطيسه، حينما تقوم مجموعة الراقصين بالالتفاف العنيف حول محور الجذع بشكل جهنمى، وكأنهم طيور مذبوحة تفرفر، لكنها ترفض الانصياع لنزع أرواحها قسرا وغيلة.

ومن ثم فتلك المسيرة المقلقلة ليست جنائزية بحال، وما يشيع فى جنباتها من حزن مجرد سراب لا يمثل سوى إطار هش، إذ تتوجه المجموعة نحو الحياة بكل غمارها، وتعمل بكل ما أوتيت من قوة على محاصرة ومنازلة كل ما له علاقة بأشكال الموت.

إذن يكون بزوغ حورس فى الأفق، عقب ذلك المشهد فى وقته تماماً، فهو يعتلى قمة المعبد الفرعونى شاخصاً ببصره حيال المستقبل، مؤكدا تجدد الحياة. بينما تنفذ إيزيس من فوهة المعبد الذى يبدو كما لو أنه أتون ملتهب، لكى تتهادى نحونا فى قوة وثبات وقد ارتسمت على محياها نظرة غامضة محيرة وإن كانت مفعمة بنصر مؤزر، فقد أهدت إلينا حورس بعد أن أبدعته فى مخيلتها الأسطورية، لذا تتقاطع يداها على صدرها فى اطمئنان لا حدود له لكى تدور بكامل جسدها دورة كاملة لتصبح فى مواجهة حورس، ثم ترتفع بيديها بمحاذاة الكتفين كما لو كانتا فرعى شجرة وفقا للنسق الفرعونى الشهير.

وعندئذ يجب أن نتمعن فى المكونات التى تحوط تلك الصورة الأسطورية الساحرة. تدور أعيننا فى أرجاء المشهد فنكتشف أننا بإزاء ما يقارب الدائرة الناقصة على هيئة حدوة حصان تكاد أن تحاصر المشهد، مكوم فيها ومكدس إلى حد التخمة، موتيفات ديكورية تتوالى عشوائيا، منها ما هو فرعونى (الهارب)، ومنها ما هو بيزنطى أو رومانى أو قبطى أو إسلامى، ثم مكتبة لزوم عصرنا الحالى، لكى يجاورها المعبد الفرعونى (يسار الخشبة / يمين المشاهد)، وهى الموتيفة الوحيدة الدالة فى هذا الإطار.

إن الديكور المسرحى وظيفى وغائى فى آن، يرمى إلى الإيحاء بصرياً بشكل مكثف بالمعانى الجوهرية المبثوثة فى البيئة التى يدور فيها الحدث. والديكور الذى صممه (محمد هاشم) يتناقض تناقضا صارخاً مع قلقلة السمترية الهشة الخادعة، وبالتالى معارضة اندفاع الأحزان، وتأكيد روح الشاعر المنطلقة الوثابة التى أودعت أمانة استمرارها فى يمين المايسترو (فاروق الشرنوبى)، وهو ما سيشمل العرض بأكمله. وقد يقول قائل إن المصمم يرمى إلى أن يرمز إلى تاريخ مصر عبر العصور، لكن هل يمكن أن نستعرض تاريخ مصر بأن نقتطع عشوائيا صفحة من كل كتاب تناول هذا التاريخ، لكى نضمها معا فى كتاب واحد نتصور أنه يحكى تاريخ مصر؟!!.

يزداد الأمر وطأة ويتحول إلى شىء لا يطاق حينما ننظر إلى طاقم الأوركسترا الذى يفترض أنه يمثل أدوات الروح شاعرة المحلقة فى أرجاء المكان والزمان، فإذا به - أى الأوركسترا - يظهر مخنوقاً محشورا، يكاد يلفظ أنفاسه الأخيرة وقد انحسر بل شفط شفطا فى أقصى (يمين عمق الخشبة / يسار المشاهد).

المريك أننا بتوالى العرض قد نندمج بكليتنا فى مشهد جميل مصاغ برهافة، لكى ندخل - دونما سابق إنذار - فى إهاب مشهد آخر، يكاد أن يحطم ما سبق أن شيد واصطبغ بمذاق الفن!. وليس هناك ما هو أدل فى نظرى على هذا التخبط إلا ذلك المشهد الجميل الذى يلعبه باقتدار (الممثل / الشاعر - سامى العلى) حينما يؤدى شخصية «حمدى» فى (قولوا لعين الشمس)، وفيه يصور بسخرية مريرة قاسية، أوضاعا شائهة عاناها فى بلده مصر، حينما لفظته كموسيقى موهوب ملأ أسماع الدنيا وبخاصة لندن التى فتحت له أبوابها، بينما أبواب بلده موصدة دونه. عايش الممثل تلك الحالة الوجدانية العميقة برهافة حس، وأدرك إدراكاً واعياً أنه لا يصور رجلاً قد بلغ به السكر عتياً، لكنه يعبر عن وضع خطير ألم بجسد المجتمع فأصابه بوهن شديد وأوقعه فى هوة الاختلال وانعدام القيمة. كانت الاهتزازات الصادرة عن جسده محسوبة، وكانت نظرات عينيه تنضح سخرية، وكانت إيماءات وجهه كاشفة وفاضحة للخداع المستشرى.

يصب ذلك المشهد فى مشهد آخر غنائى، أتصور أنه يقدم مثلا دالاً على الموهبة الموسيقية التى يتمتع بها حمدى، حينما تؤدى فتاة بصوت جميل اللحن الشعبى الشهير (البحر بيضحك ليه) بعد أن يطوعه ويطوره ويشحنه بزخارف لحنية مبتكرة، الموسيقى الموهوب (فاروق الشرنوبى). ومن ثم نندمج وننتشى بطلاوة اللحن وعذوبته. الغريب أن هذا لا يستمر طويلاً إذ يهجم الملحن ذاته بشراسة على لحنه الجميل ليؤديه بصوت مبحوح منفر وهو يشوح بيديه على طريقة هش الذباب التى كانت شائعة فى المسلسلات الدينية، والتى جعلتنا نكره الكفار والمؤمنين على حد سواء، بل نكره أنفسنا!!. ما معنى هذا؟.. وكيف يسمح موسيقى من حجم فاروق الشرنوبى لنفسه أن يقع فى براثن هذا الفخ القاتل؟.. وكيف يوافق المخرج (إيمان الصيرفى) على أن يحطم مشهداً من أحلى مشاهد عرضه؟!!.

لقد تمكن المخرج (إيمان الصيرفى) بمهارة ملحوظة من الصياغة الدرامية لنص العرض، بحيث يتبدى كقصيد درامى شاعرى غنائى، يقوم فيه نجيب سرور ذاته بدوره فى الحياة، بحيث يستحيل هنا إلى شخصية درامية قد تمثل ذاتها حينا، وقد تصور فى أحيان أخرى مواقف حادة.. ملتهبة يصب فيها الشاعر جام غضبه وسخريته الكاسحة على شخصيات وأحداث متلبسة بالهزال لدرجة الكساح، لكونها تقبل العيش فى ظل أوضاع اجتماعية واقتصادية شائهة يضرب فى أطنابها التخلف، وتسود فيها الفوضى فى أعتى صورها. كما أنه يوجه طعناته النافذة إلى ثوريى المقاهى الغارقين فى الشعارات الثورية الفارغة من مضمونها والمتشحة أحياناً بمسحة رومانسية مضللة وضبابية، تجعلهم يفعلون عكس ما يقولون، مما يمثل مفارقة حادة تنفى وجودهم وتعزلهم عن جسد المجتمع الفوار. وبذا تصبح الشخصية الدرامية للشاعر بمثابة النغمة المسيطرة الدالة للعرض أو ما يطلق عليها (اللايت موتيف) الشائعة فى الموسيقى السيمفونية. التى تغزل نسيج جديلته المنتقاة عناصرها بعناية من الإبداع المسرحى للشاعر.

ومن هذه الزاوية سيتراءى لنا الفنان (محمود مسعود) - الذى يقوم بدور الشاعر نجيب سرور - وقد نجح إلى حد كبير وهو يتمثل ذات الشاعر المجروحة.. المثقلة بوجدان معذب يحاصره الموت وتثقله الحياة. وبقدر هذا النجاح بقدر الإخفاق فى المشاهد التى كان يلزم على الممثل استدعاء مواقفها وإعادة تشخيص وتصوير ما بها من أحداث وشخصيات مختلفة.

المثال الدال على النجاح يتجسد ويتمثل فى المشهد الأخير الذى ينتهى فيه العرض والمبنى كتكوين على هيئة زهرة لوتس أبدعها مصمما الدراما الحركية (ضياء ومحمد). فى هذا المشهد الآسر تتحلق النساء المتشحات بالسواد، الممسكات بطرح من نفس اللون الكئيب، حول الشاعر لكى يقعى ويتقوقع داخل زهرة اللوتس المشكلة من أجساد النساء، فتبدو الزهرة وقد انطبقت بحوافها بحيث تخفى الشاعر عن الأنظار، بيد أنه سرعان ما أن يهب واقفاً، معتدا بذاته، لكى تتفتح الزهرة بكامل استدارتها فى تكوين ساحر أخاذ. عندئذ يبزغ محمود مسعود بكامل جسده منتصباً، معبرا عن جوهر الشاعر الذى يرفض بإباء الخضوع، مثله مثل العنقاء التى ترفض بشمم أن تصاد، فهو يصارع الموت النافى للحياة، ممثلا للمفارقة المذهلة العصية على الفهم: الحياة الموت.. والموت الحياة!.

فى موقف آخر يأتى فى الثلث الأول من العرض يتعرض الشاعر لتجربة مؤسية دامية وردت ضمن قصيدته (الحذاء) المتضمنة فى ديوان (التراجيديا الإنسانية). فى هذه القصيدة يصور الشاعر لمحة من ماضيه حينما كان صبياً واستدعى أبوه للمثول بين يدى الملك المنصب إلهاً فى نظر الجميع، وكم شعر الصبى بالفخار والتيه لكون أبيه قد أضحى كليم الإله مثله مثل النبى موسى، لكن ينتهى الأمر بموقف جروتسكى مرير فى وقعه على الصبى، حينما يقوم الملك بخلع الحذاء الذى ينتعله، منهالاً به كالسيل على أم رأس الأب الفارع الطول مثله مثل الملك المؤله، فإذا بالأب ينسحق ويذوى فى غياهب العار!.

هنا يستدعى الشاعر ويستحضر العديد من الشخصيات: الراوى الصبى، الأب، الملك، الأم، الجد الكهل، أيضاً العديد منه الشخصيات الأخرى وما يتبعها من مواقف تدور فى أمكنة وأزمنة مختلفة. وكان يلزم تصوير كل ذلك وإعادة تشخيصه، حتى يظهر ويتبلور ما تنطوى عليه تلك المواقف من هول ومرارة بطعم ومذاق العلقم. بدلا من هذا بدا محمود مسعود كما لو أنه يقرأ قصيدة فى أمسية شعرية!!.

أما فيما يتعلق بالإطار الشامل الذى يلف ويحوط العرض برمته، فإننى أتصور أن المخرج كان يطمح إلى تصميم إطار دائرى مغلق، يبدأ بنسق تعبيرى من طبيعة موسيقية ذات جلال ومهابة تنحو نحو درجة القرار الفخم، لكى ينتهى العرض على نفس المنوال. وإذا رجعنا إلى الثلث الأخير من العرض سيدهشنا مشهد يعد - من وجهة نظرى - أجمل مشاهد العرض إطلاقاً. فى هذا المشهد يؤدى فاروق الشرنوبى لحنه بالغ الروعة (يا عم حمزة.. احنا التلامذة.. قيام جلوس يا عم دوس...)، ثم يعقبه مشهد تمثيلى من (منين أجيب ناس)، ثم نعود إلى اللحن الأساسى (يا عم حمزة)، ثم مشهد تمثيلى من ذات المسرحية، يتلوه نفس اللحن. ويعنى هذا أن ذلك المشهد مصاغ فى قالب (الروندو)، وهو شىء جميل للغاية فى حد ذاته.. لكن ما هى علاقته بالإطار العام للعرض المقفل الدائرة؟. إننى أتصور أن المخرج كان ينوى أن يصمم إطاراً دائرياً على هيئة دائرة كبيرة تحوى داخلها مجموعة من دوائر أصغر تتشكل وفقاً لفورم الروندو الشائع فى المعزوفات الموسيقية.. وبذا فإن ذلك (المشهد / الروندو) الذى انتهى فجأة وعلى غير توقع إيقاعى، لكى يلحقه فاصل آخر تمثيلى طويل جدا من (قولوا لعين الشمس) ينتهى به العرض فعلاً لكى تقفل الستار، ثم تفتح على أغنية (يا عم حمزة) حيث يقوم المشاهدون بتحية فنانى العرض.

بذا يكون ذلك المشهد قد جاء مزنوقاً فى الثلث الأخير من العرض، بل إنه يقفز خارج الإطار الكلى الذى يشمل العرض. بمعنى أن الدائرة الكبرى كانت مصممة بحيث تكون مفخخة من داخلها بانفجارات مدوية تتوالى على شكل دوائر مما يحدث صدعاً فى ذلك الإطار ويهز أركانه، بل يدكها دكاً، وهو ما كان - بنظرى - ينشده ويرغبه سواء نجيب سرور أو فنان العرض، وفى هذه الحالة كان من اللازم منذ البداية تصور خطة أخرى مغايرة تماماً، تشمل العرض من أوله حتى منتهاه، لأن ما شاهدناه شابه اختلال الإيقاع، وافتقاد الهارمونية.

لم يبق سوى أن أشير إلى دور المرأة، وهو دور مفصلى متعاظم، يماثل الكلابة التى تمسك بتلابيب العرض فى صلابة وقوة وجسارة، ولقد وقع عبء هذه المهمة الثقيلة على عاتق الممثلة (نيفين رفعت). ولا مراء أنها ممثلة مسرح موهوبة من قمة رأسها إلى أخمص قدميها، وهى تمتلك تلك الطاقة الداخلية التى تسبق الفعل التعبيرى والتى يطلق عليها اصطلاحاً (الحضور).

لعبت نيفين رفعت ثلاث شخصيات (إيزيس - بهية - نعيمة)، استطاعت أن تتمثل أعماقها برهافة حس وقدرة عالية على التجسيد. كانت تتوالى عليها كوارث الخيانة والغدر دونما رحمة، لكنها تتمكن من احتواء كل تلك الرزايا لكى تحتويها فى جوفها الرحب، بل كانت تحاصرها ببراعة لكى تبطل مفعولها، فترتد إلى نحور من تسببوا فى دناءة وخسة فى إشعال فتيلها. وهى فى كل هذا كتلة من المشاهد المتأججة، تلف وتدور وتقعد ثم تقوم، ثم تهمس أو قد تتلون عيناها ببريق الحسرة، أو تلعب بجسدها حركة بارعة تؤديها بليونة وخفة كراقصة الباليه.

إننا فى حضرة ممثلة تأخذ بمجامع القلوب، ننتظر منها الكثير لذا سأشير إلى مشهد محورى خانها فيه التوفيق للأسف الشديد. أعنى ذلك المشهد الذى يأتى قبيل نهاية العرض وتلعب فيه نيفين شخصية نعيمة المرأة العاشقة التى فقدت حبيبها غيلة. تدخل نعيمة مكللة بالسواد يعتصرها حزن هائل وهى تحتضن رأس حسن معشوقها التى جُزت من قبل قوى التخلف والاستبداد، كما لو أنها تحتضن طفلها الرضيع. والمشهد بهذا التوصيف غير واقعى فى جملته وتفصيله، وينطوى على قدر لا يستهان به من الطبيعة الأسطورية المجازية، التى تخترق حجب الزمان والمكان، إضافة إلى أنه موشى بمسحة التياث مخيفة ألمت بالمرأة المكلومة، لكنها تكاد تميد الأرض وتزلزلها فى كل خطوة تخطوها. كان كل ذلك يتطلب ضبط تدفق المشاعر والانفعالات إلى أقصى حد ممكن ، ومنع ومحاصرة أى قرصنة انفعالية قد تطفو على السطح، وطبيعة الانفعالات هى المنطقة الخطرة التى يلعب عليها الممثل الحق. ومن ثم فإن ذرف الدموع من قبل الممثلة يتعاكس ويتصادم مع مكنون الموقف والشخصية فى تلك اللحظة الحاسمة المحاطة والمشمولة بجلال قدسى، يولد الصور البعيدة الغور والتى لا تمت للدموع بأى صلة.

ومادمنا نتكلم عن المرأة فيهمنى أن أحيى بحرارة فنانة المسرح الكبيرة (فوزية أبو زيد) التى لم تحظ بعد بما تستحقه من اهتمام، وكانت بالنسبة إلينا بمثابة البلسم الشافى، الذى انتشر شذاه فى ربوع العرض!.



■ فاروق الشرنوبى



■ سامح العلى

■ نيفين رفعت



■ محمد سعيد



■ فوزية أبوزيد

«كان جدع»

عرض جنائزي يفضح قتلة سرور برغم أنف صديقي!



اشتبكت مع صديق لي يكتب ويخرج للمسرح وذلك إثر قيامه بوصف العرض المسرحي "كان جدع" بأنه عرض يشبه الجنازة أو المآتم فعاجلته على الفور بأن هذا المأخذ لا يشين العرض في شيء، وأن ما يشير إليه كملاحظة نقدية مبدئية ونهائية هو في تصوري الخاص إحدى السمات الرئيسية في هذا العرض فتلك الطقوس الجنائزية متعمدة ومرسومة. خطط لها من بداية المسرحية وحتى نهايتها ليس فقط على مستوى الصياغة الدرامية وإنما على مستوى الدلالة الحركية والصورة البصرية والدلالات المتعددة للسينوغرافيا والرؤية الموسيقية.

إن حالة الجنائزية فرضتها سيرة نجيب سرور المليئة بالإحباطات والانكسارات والهزائم النفسية المتتالية التي تعرض لها طوال حياته الإبداعية من قبل شخصيات معروفة الآن بل ومِلء السمع والبصر، تمرح وتفرح، تغني وترقص كيفما شاءت، تلهو على قبره ثم تعقد الندوات لتتحدث عنه بمنتهى التلقائية الوحشية - إن جاز هذا التعبير - يعني يقتلوا القتيل ويمشوا في جنازته. إذن فالحالة الجنائزية المهيمنة على العرض كما يقول صديقي المسرحي فرضتها سياقات متعددة لم تكن لتؤدي في النهاية إلا إلى تلك الحالة. وعلى الرغم من ذلك ورغم شيوع الحزن فإنها لم تجعلنا نفقد صوابنا ونتململ أو نتحدث في هواتفنا المحمولة لكي نقتل الوقت أو يقتلنا لا فرق، أو نلعن تلك الحالة ونقوم قاصدين باب الخروج لكن هذا لم يحدث والسؤال الذي يطرح نفسه لماذا لم يخرج الجمهور بعد نصف ساعة أو ساعة - العرض مدته 140 دقيقة تقريبًا - الإجابة ببساطة أن الصدق الفني في تجسيد تلك الحالة الجنائزية انعكـ

س بدوره على الجمهور المتخصص قبل العادي، فامتلأت النفوس بالحزن النبيل الذي ربطنا بالعرض - رغم طوله - ارتباطًا عضويًا لا انفصام فيه.... هذا الصدق الفني الذي أجلسنا وجعلنا نستمتع بهذا العرض تم على مستويات مختلفة أولها: الصياغة الدرامية التي نسجها المخرج إيمان الصيرفي ببراعة شديدة إذ اتكأ أولا على مجموعة من نصوص نجيب سرور ياسين وبهية، وآه ياليل ياقمر، وقولوا لعين الشمس، ومنين أجيب ناس: متخذا من تلك النصوص أساسًا دراميًا لبناء الحالة الجنائزية أو الشعائرية التي حملت العرض كله مختاراً - بعناية - المشاهد الدالة من تلك النصوص التي تبرز عذابات شخوصه موحداً من جانب آخر بين تلك العذابات وبين شخصية المؤلف (نجيب سرور) لكي يكشف آلامه وأحلامه وانكساراته رابطًا بين المستويين بخيط شعري مواز لسامح العلي ليؤكد من خلاله ارتباط تلك المستويات المنتجة لأزمة الشاعر ومصير الوطن الذي كان يحمله نجيب سرور في قلبه.





إن الحالة التي هيمنت على العرض برمته لا تعني النواح أو العويل وإنما تقدم حالة من الحزن النبيل الذي أتصوره وليد التجربة الكبيرة والخبرة بالناس وبالأشياء، ودليل معرفة عميقة بالحياة، والمعرفة قلق وجودي عظيم. هذا القلق العظيم هو ما حاول المخرج تأكيده في هذا العرض، قلق ينسحب على الفور على شخصية نجيب سرور نفسه إن تمسك المخرج بتلك الحالة الجنائزية مرده أيضا إلى طبيعة الشعب المصري، فمن المعروف أن المصريين القدماء كانوا يقضون نصف أعمارهم في الاستعداد للموت وذلك عن طريقة بناء المعابد والمقابر.. كانوا يخافون الموت فحاولوا استئناسه، لذلك نجد أن أعظم ما بقي من آثار المصريين القدماء، المعابد والمقابر مما يدل دلالة واضحة على أن روح الحزن كانت متغلغلة في نفوسهم إلى حد كبير.

ولعل هذا أيضا يفسر سر تحويل خشبة المسرح «متروبول» إلى معبد فرعوني مفتوح على كل تواريخ مصر على مستوى الدراما وعلى مستوى التشكيل أيضا، مما جعلنا إزاء تجربة مسرحية شديدة الخصوصية في تحضير روح نجيب سرور، وهذا يستلزم بالضرورة تلك الحالة الجنائزية التي صنعها المخرج فالافتتاحية التي كتبها سامح العلي تنبئ بذلك كلماتها الحزينة والشجية التي تحيلنا إلى إيزيس الباحثة عن أشلاء أوزوريس في البداية، ونعيمة التي تحمل رأس حسن في النهاية في محاولة منها للبحث عن قاتله، وما بين البداية والنهاية اشتعل الفضاء المسرحي بأحزان بهية ومعاناتها في العشق والقهر وهي أحزان رسمت بشفافية تدخل إلى القلب ولا تخرج منه ثم ينتقل الإعداد إلى «آه ياليل يا قمر» حيث تأسى على أمين ومنولوجه المشحون بالحزن النبيل والصول عطية الصامت دوما رغم حرائق الكلمات حوله التي ترسم جواً جنائزياً يتعطش ولو لرصاصة واحدة تخترق حصون الدعارة الملكية، فإذا بحرائق الكلمات تتحول إلى حريق القاهرة بفعل الصمت وبفعل العهر على كل المستويات وتكتمل سيمفونية الأحزان بمنين أجيب ناس، ويشارف اللحن الجنائزي أن يغادرنا وذلك قبل أن يتم تعميد رأس حسن في نهاية المسرحية بمياه البحر والنيل والارتداد مرة أخرى إلى تيمة البحث عن أشلاء أوزوريس فحسن كما هو واضح هو «نجيب» الذي مازلنا نبحث عنه ونحاول عبر تلك الحالة الجنائزية أن نستدعي روحه ليحاكم بمفرده قاتليه وجلاديه مادمنا عجزنا نحن عن الفعل. لقد تحركت مقدمة خشبة المسرح في التحية التي رسمها المخرج باقتدار إذ يدخل الممثل حاملاً في يده وردة بيضاء، وقبل أن يقوم بتحية الجمهور يضع تلك الوردة على المقدمة وكأنها قبر نجيب سرور نضع عليه الورود البيضاء لعله يهدأ أو يسامحنا من هناك

لقد اشتبكت الصياغة الدرامية بحزنها وشجنها وحرائقها مع نص مواز لسامح العلي أضاف للعرض لحظات من الحزن النبيل، وتأتي سينوغرافيا محمد هاشم لتؤسس لجدارية تكاد تكون منحوتة لتكتمل من خلالها تلك الحالة الجنائزية الدهشة فالديكور يعبر عن مختلف العصور بحساسية شديدة والأعمدة وبوابة المعبد والمسلة الفرعونية تشعرك على الفور أنك قد دخلت بكامل إرادتك إلى مقبرة فرعونية: فالحالة الجنائزية أيضا متمثلة في تلك اللوحة الجدارية كما تمثلت تلك الحالة في ملابس الممثلين حيث قام المخرج بتوحيد زيهم باللون الأسود الذي يتناسب وتلك الحالة ويقويها، وتوحيد الملابس يقودنا إلى الرؤية الموسيقية لفاروق الشرنوبي الذي لعب على مقام الصبا بمنتهى التلقائية فأوجعنا بقدر ما أمتعنا بالحانه « الناس من هول الحياة موتى على قيد الحياة» وفي نهاية المسرحية «يا عم حمزة ... احنا التلامذة». وبحجم الكذب الذي يمارسه قتلة نجيب سرور ليل نهار كان حجم الصدق في تجسيد الأدوار، حيث لعب معظم الممثلين أكثر من شخصية، لقد لعبوا جميعاً على وتر الحزن دون الوقوع في خطابية زاعقة أو انفعالات زائدة تضر ولا تنفع، كان الأداء هادئا بقدر ما كان حزيناً.

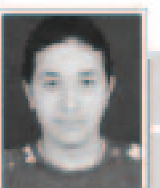
فتحية لهم جميعاً رغم أنف صديقي المسرحي، تحية لفاروق الشرنوبي، ومحمود مسعود، ونيفين رفعت، وطارق كامل، وسامح العلي، وسامح أكرم، ومصطفى أمين، وعادل مصيلحي، ومحمد سعيد، وفوزية أبو زيد، ونادية محمود، والطفل الموهوب محمد فاروق الشرنوبي بصوته الدافئ العذب.

■ كرم محمود عفيفي

ممثل مترحل
jongleur

ممثل متجول كان معروفا بأوروبا - وخاصة في شمال فرنسا منذ القرن السادس الميلادي وحتى أواخر العصور الوسطى، وكان يقوم بأداء تمثيلية بسيطة فكهة في الساحات، والأسواق، والفنادق، وقصور الأغنياء.





● يستعد المخرج الشاب أحمد طارق لإخراج "هاملت" للكاتب الإنجليزي وليم شكسبير" لإحدى فرق الهواة من خلال الإنتاج الذاتي لمجموعة من الشباب كما يشارك أحمد طارق حاليا بالتمثيل في مسرحيتي "الجيوس" للمؤلف أسامة نور الدين و"الذاتي" مع المخرج محمود عبد العزيز

العرض الليبى:

«مَنْ يقتل مَنْ»؟!.. ورؤية أكثر إنسانية للحياة!!



اللحظات الإنسانية النبيلة التى تعبّر عن قاعدة عريضة من البشر والتى تُمثّل عاملاً مشتركًا بينهم.. هى أكثر اللحظات التصاقًا بالروح.. تصيب المتلقى فى شغاف قلبه وتمس أحاسيسه بهالات المشاعر التى- ربما- لا يدرك كنهها ولا يستطيع توصيفها، المهم أنها تصيبنا بكثير أو قليل من التواطؤ.. ربما مع.. ربما ضد.. لكننا فى النهاية نصبح متواطئين أو- فلنقل- متورطين فى فعل يجمعنا معًا هو «الحياة»!!

نصوص عالمية وهوية عربية.. كيف؟

كثيرا ما يلجأ المخرجون إلى نصوص عالمية وذلك لإيمانهم العميق أنها تعبر عن واقعهم الراهن وأحداثهم الجارية.. وغالبا ما تكون هذه النصوص مختارة بعناية شديدة كي تعالج قضايا إنسانية صالحة لكل زمان ومكان.. فالإنسان هو الإنسان مشاكله هى مشاكله.. آماله هى آماله.. وطموحاته هى طموحاته وحتى آلامه وأحزانه!!

لذا فبقليل من التصرف فى مثل تلك النصوص الإنسانية يمكن أن تعبر بشكل جيد عن مجتمعاتنا العربية بما يتناسب مع عاداتنا وتقاليدنا وأعرافنا وتراثنا الخاص، ربما فى ذلك إثراء لروح مسرحنا.. لكن يجب علينا الحث للاهتمام بإخراج نصوصنا العربية التى تعبّر عن عروبتنا الأصيلة دون شوائب ولعل ذلك هى دعوة لكتابة عربية ذات هوية عربية خالصة.

فرج أبوفاخرة..

مخرج العرض الفنان فرج أبوفاخرة لمن لا يعرفه من الجمهور المصرى ولد فى بلدة ذات تاريخ وحضارة خاصة.. إنها بلدة «سلوق» تلك البلدة التى ربما استمدت شهرتها لارتباطها بشخصية من أكثر الشخصيات تأثيراً فى التاريخ الليبى وهى شخصية «المناضل عمر المختار» فقد شهدت شنقه.. كما شهدت كفاحه ليبيا بأسرها.. كذلك يوجد «النهر الصناعى العظيم» وهو أكبر خزان للمياه فى ليبيا الشقيق.. لذا لم يكن مستغرباً أن تكون انتماءات ذلك المخرج لأرضه وقضاياها التى لا تنفصل عن قضايا الواقع فى العديد من البلدان العربية.

وقد عرفه الجمهور المصرى من خلال عدة عروض قدمها من خلال مهرجان المسرح التجريبى.. ومهرجان المسرح العربى.. ومن أحدث العروض التى شاهدها له الجمهور المصرى عرض «ترّقف» على مسرح الجمهورية العام الماضى.. لمؤلفه الكاتب «منصور بوشناف» والذى يناقش قضية من القضايا الإنسانية المهمة وهى علاقة الرجل بالمرأة من خلال «الزوج الكسيح» الذى يشعر بضعفه ويحاول أن يُسقط ذلك العجز على زوجته القوية التى تحاول إقناعه بأن الحياة لا تستوى إلا بوجودهما معًا متنحية عنه كل التهيؤات التى من شأنها صنع هوّات واسعة بينهما!

وللمخرج فرج أبوفاخرة أعمال عديدة جيدة قدمها للجمهور العربى بخاصة على المسرح الوطنى بطرابلس منها: الواحة والجرح لعبدالله الجويرى، تخريف ثنائى «بوتسكو»، اسمع يا عبدالسميع للكاتب المغربى الكبير عبدالكريم برشيد، عودة ليلى العامرية للكاتب المغربى بشير القمرى، أنتم يا من هناك لوليم تورويال، المتصقلان لعلى ناصر، القاتلان للبوصيرى عبدالله، دائرة الشك لصلاح حمودة، كاتب لم يكتب شيئًا لدكتور أحمد إبراهيم الفقيه، وتحولات مدينة إعداد عطية باني.

مركب بلا صياد

«مركب بلا صياد» هو عنوان النص الأصلى للكاتب الإسبانى «إليخاندرو كاسونا» والذى تمتاز نصوصه بعالميتها حيث تبحث فى جوهر العلاقات الإنسانية ولعل الجمهور المصرى يتذكر العرض الذى قدمه المسرح القومى منذ عامين تقريبًا «الأشجار تموت واقفة» تحت عنوان «قريب وغريب» والذى قامت ببطولته القديرة سميحة أيوب وعبدالرحمن أبوزهرة، وجمال عبدالناصر، ورانيا محمود يس.. وكان يناقش قضية أيهما الأقرب إليك والأبعد عنك.. أهى صلة الأنساب تلك التى تتحكم فى ذلك؟ أم أن المسألة أوسع وأشمل من روابط الدم والنسب؟!

أما هذا النص أو العرض.. «مركب بلا صياد» فالجميل حقًا أن الدراماتورج لم يأخذ من النص العالمى إلا روحه ليصوغ منه حياة كاملة بعبارات شرقية وجمل عربية بحتة ليصبح معبراً عن المجتمع العربى بخلجاته وسكناته، ولهذا نؤكد على أهمية دور «الدراماتورج» الجيد الواعى الذى لا تصبح مهمته التعريب فقط بل إضافة رؤية جمالية موحية متناسقة ومتقاطعة مع واقع مجتمعه الذى يعى إشكالياته دائمًا.

فى بلد ما.. فى زمن ما..!!

تدور أحداث العرض فى بلد ما من بلدان العالم العربى بدون تخصيص لإقادة الشمولية، وكما يحدث فى أى بقعة من بقاع الكون الواسع.. يتجسد الصراع الأبدى.. الأبيض، الأسود، الجيد، الردئ، الخير، الشر.. لنصل إلى أعمق نقطة فى الضمير الإنسانى.. ذلك الجزء المعتم ونظيره الجزء المضىء.. حيث «ريكاردو» ولننظر إلى الاسم حيث نجده الوحيد غير العربى.. لابتعاده عن النسيج واللحمة المشتركة، فهو يمثل قوى الشر الذى يقع تحت إغواء الشيطان- أيًا ما كان ذلك الشيطان وأفعاله- الذى يحرضه على القتل وليس مهمًا فى مكان محدد، لكن «الدراماتورج» جعله غريبًا ليلتقى بأعرافه ومعارفه.. ليحدد جزءًا مهمًا من هويتنا ويصبغها بالصبغة القيمية والأخلاقية والحضارية.. حيث يقتل "ريكاردو" بالفعل «زياد» وهو زوج «ليلى» تلك القروية العربية المتسامحة التى تعبر عن روح السلام والحب والضيافة، وحينما يسعى «ريكاردو» ذلك الغريب لوضع الصرخة التى نتجت عن ارتكابه لجريمته.. يشعر بالندم أيمًا ندم.. حيث إن الجريمة التى ارتكبها كان عليها أن تتبدل أركانها، حيث الدافع إلى القتل «الشيطان» كان يجب أن يكون هو المقتول لأنه هو العدو الحقيقى للبشرية.. ومن خلال رحلة «ريكاردو» إلى القرية ومعايشته أهلها.. يمس قلبه الحب ويشعر به يتوغل فى شغافه.. فيحس بأن مكانًا ما لايزال يمتلئ بالخير ويسمو بالتسامح.. فيأكل من طعام قتيله ويشرب من شرابه.. فيعترف بخطئه ويقرر أن يصبح أكثر إنسانية، يحدث ذلك فى اللحظة التى تكشف له الأحداث بأنه ليس بالقاتل الحقيقى.. فيعلم أن ذلك ربما يكون اختبارا لقدرته وضميره فيطهر روحه من دنس الشر فى نفسه فيقتله.

استطاع فريق العمل خلق حالة جيدة من التواصل بينهم وبين الجمهور عن طريق الالتزام بالأداء الجيد والتعبير عن الخلجات الإنسانية، بدا ذلك فى أداء بسمة الأطرش حيث استطاعت توصيل الأحاسيس المتناقضة التى تمر بها الشخصية الإنسانية فى مختلف المواقف، كما أدت ببراعة شديدة روح السلام والحبة لكنها كانت تفرض أكثر حتى لتشعر أن ذلك ضعفًا، أو خنوعًا أو استسلامًا. كذلك استطاع محمد عثمان الذى أدى «ريكاردو» والصراع القائم بينه وبين الآخر «الشيطان أو نادر اللولبى» فقد كانا وجهين لعملة واحدة يتجسدان ليبين أحدهما الآخر.. فعن طريق تصاعد الشر تدرك قيمة الخير فى الوجود.. وبالرغم من حداثة «كوكا» إلا أنها تبشر بفنانة جيدة إذا ابتعدت عن الانفعال الزائد.. أما الفنان «عبدالله الناوش» فهو يمثل القيمة الخيرة والبساطة التى تعبر بشدة عن الإنسان العربى بفطرته السليمة، ذلك الإنسان المؤمن بالقضاء والقدر وبقدرة الله وعظمته.

صفاء البيلى

صموئيل بيكيت.. أبلغ من الكلام

أول مانشر.. ورسالة إلى صديق .. وأشياء أخرى

فى أول إطلالة على بعض ما ترك بيكيت من أشياء تكشف عن شخصية الكاتب الإنجليزى الكبير ذى الأصول الأيرلندية، الذى عاش جزء كبيرًا من حياته فى فرنسا لإدراك بعض عبثيته التى اشتهر بها ....

أرسل بيكيت برسالة إلى بروفيسير هيبيل "**Prof. Hiebel**"، يشكره فيها على ترجمته لبعض المقالات والقصائد الخاصة به من مدينة يوسى"**Ussy**"، فقد كان بروفسير هيبيل صديقاً خاصاً جدًا لبيكيت وقد كانت تلك الأشعار مبهجة ومفرحة. وكان نص الرسالة وترجمته:

يوسى
82-6-21

عزيزى السيد هيبيل
أشكرك عى رسالتك ومقالتك وشعرك أنا لا يمكننى أن أتحمل القراءة عن أعمالى لذلك لا يمكننى التعليق على قصيدتك « das absurd.uder witz» لقد استمتعت بشعرك وتذوقته ..لو أنك قدمت إلى باريس فزرنى..
مع كل التنميات الطيبة
صديقك المخلص
صموئيل بيكيت

وفى موقف آخر بعث بيكيت برسالة إلى بروفيسير هيبيل يشكره فيها على شعره الحزين من باريس، ويلاحظ فى الرسائل محاولات بيكيت للكتابة بالألمانية والخلط بينها وبين الإنجليزية تقديرًا منه لصديق الألمانى هيبيل وكان نص الرسالة وترجمته:

باريس
85-8-23

عزيزى السيد هيبيل
أشكرك على شعرك الحزين لقد قرأته بسرور، أعتقد أيضا أنه ذو تأثير قوي رنان على من يسمعه..
بكل حب وود شديد
صموئيل بيكيت

للمكان تأثير فى حياة كل إنسان ولعل ما كان له تأثير قوى فى كتابات بيكيت هو منزله الذى يعيش فيه ولدينا صورة لمنزله عام **1953** وأخرى للمنزل اليوم الذي لم يتغير كثيراً.. فالعالم كله يتجه للحفاظ على ما يتركه العلماء والأدباء كأثر له محافظين عليه كما هو تاركين عبق التاريخ ممزوجاً به....

ومن مقتنيات بيكيت طابع تذكارى يعود تاريخة لعام **1901** ونرى فى هذا الطابع صورة لزرافة تحاول الحصول على طعامها من أوراق أحد النخلات...

ومن أكثر ما يجعلنا نكتشف شخصية الكاتب هو أول ما كتب وكان من ضمن ما اكتشف هو رسالة بعث بها بيكيت إلى مدير نشر مجموعة القرن العشرين للإنتاج الأدبى فى باريس من أجل الاشتراك فى مسابقة للشعر من خلال جريدة الساعات للكاتبة الشهيرة نانسى كونراد صاحبة الجريدة...

من المقتنيات أيضاً صورة كان قد وجدها بيكيت واحتفظ بها، لزوج من القردة يلعبان الشطرنج...

أيضا صورة قديمة لبيكيت الذى ولد عام **1906** وكان عمره حوالى عشر سنوات يظهر من خلالها تلك الملامح الأيرلندية الجادة وهو يرتدى بزة كاراتيه كدليل على أن الرياضة والفن والأدب لا خلاف بينهم...

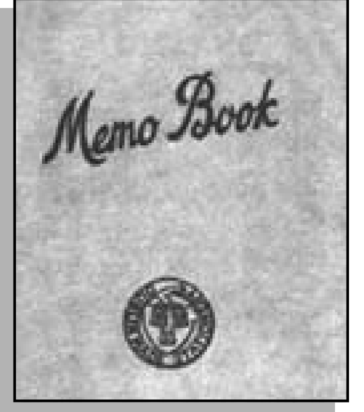
وصورة أخرى له عام **1977** وقد ظهر الشيب والتجاعيد على وجهه، لكنه مازال صاحب تلك النظرة الأيرلندية الجادة رغم حياته التى قضى الجزء الأكبر منها فى فرنسا...

أيضًا كانت هناك رحلة قام بها بيكيت إلى هامبورج بألمانيا وقد كتب عنها مفكرة صغيرة ،وهذه عدة صور للمفكرة وبعض صفحاتها....

وهناك أيضًا ذلك الطابع البريدى التذكارى الذى صدر فى أيرلندا، ويحوى صورة لبيكيت عام **1964**...

ومن مقتنيات بيكيت أيضًا لوحه التذكارية تحمل صورة محفورة له مذكور بها حصوله على جائزة نوبل للآدب عام **1959**.. .

جمال المراغى



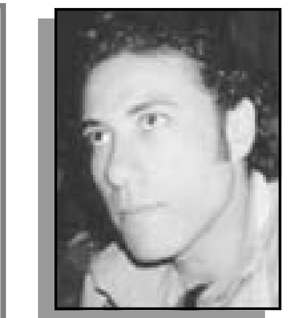




عودة تاجر البندقية

بعد تأجيل الإنتاج الكبير لمسرحية تاجر البندقية عقب الرحيل المفاجئ للنجمة ميشيل دانكان«Michelle Duncan» وإعادة الصياغة لدور كريستى بيستيرمان بورتشيا سيعود العرض من جديد وقد بذل المدير الفنى دومينيك دروميجول مجهوداً كبيرا لخروج هذا العرض المسرحى إلى النور حيث كانت هناك مشاكل أخري لكنها أقل حجما من وفاة دانكان.

● يقوم المخرج الشاب "حسن الصواف" حاليا بإجراء بروفات العرض المسرحى "سراب" للمشاركة فى فعاليات مهرجان ساقية الصاوى للمسرح الذى تبدأ فعالياته 12أغسطس الحالى لمدة أسبوع، يشارك بالتمثيل فى العرض "حسن عونى، دارين فوزى، أحمد زيدان، إسلام كابو، أسامة الخولى"



محمد علام.. استغلال جسد الممثل

المخرج الشاب محمد علام،خريج كلية الزراعة عام 2004 جامعة القاهرة، يمارس الإخراج قبل التخرج منذ كان فى التاسعة عشر من عمره.

الإخراج هو حلمه الوحيد رغم حصوله على جائزة أفضل ممثل أكثر من مرة على مستوى الجامعات، كان آخرها عن عرض "الوحش والقاهرة الجميلة" إخراج أحمد سالم.

قدم علام العديد من المسرحيات مثل "محاكمة السيد ميم" لمحفوظ عبد الرحمن، "مهاجر برسبان" لجورج شحادة، "غراميات عطوة أبو مطوة" لألفريد فرج، و"كرنفال الأشباح" لموريس دى كويرا، ومسرحية "أطياف حكاية" تأليف يس الضوى.. والتى حصل عنها على أكثر من جائزة فى مهرجان الجامعات، حيث حصل على جائزة أفضل إخراج وأفضل عرض وأفضل إضاءة.

وعن رحلته الإخراجية يقول علام: صاحب الدور الأكبر فى حياتى هشام عطوة مدير مسرح الشباب الذى تعلمت الإخراج على يديه، أما رؤيته المسرحية فتعتمد على استغلال جسد الممثل بصور مختلفة قائلا: الممثل من ضمن أدواتى على الخشبة لذلك أسعى دائماً لاستغلاله بشكل جيد ليفجر دلالات جادة، حتى لا تصبح الشخوص هامشية وسلبية على خشبة المسرح.

كما أننى أميل تماماً إلى منهج جروتوفسكى رائد المسرح الفقير.

مؤكداً أنه يمتلك القدرة على إقامة عرض مسرحى بدون ملابس وبدون موسيقى وبدون ديكور أيضاً، فيصنع عرضاً كاملاً مبنياً على جسد الممثل وطاقاته الحركية والذهنية والنفسية.

علام: يهيئ نفسه هذه الأيام لإخراج مسرحية "فصيلة على طريق الموت" تأليف "ألفونسو ساسترى" ،كما يتمنى أن يخرج «كاليجولا» قريبا، ويتمنى أن يقوم بأداء دور "شايلوك" فى «تاجر البندقية».

علام يحلم بأن يصبح أعظم مخرج فى العالم العربى ويحقق تغييراً كبيراً فى الحركة المسرحية.

ياسر الطوبجى.. موهبة ودراسة

بدأ الفنان ياسر الطوبجى مشواره الفنى على مسرح الجامعة بكلية الحقوق جامعة حلوان، والذى يعتبره المدرسة الأولى التى احتضنته ونمت موهبته وقدمته للجمهور.

شارك ياسر فى كثير من مهرجانات الجامعة وانطلق بعدها للتمثيل على مسرح الهناجر، وهى التجربة التى يعتبرها نقطة انطلاقة إلى مهرجان المسرح التجريبى، كما شارك أيضاً فى أكثر من عرض تابع لمسرح الهواة والفرق الحرة.. لم يكتف بممارسة العمل الفنى فقرر أن يدعم موهبته ويصقلها بالدراسات المتخصصة، فالتحق بكلية الآداب جامعة حلوان قسم التمثيل والإخراج ليكتسب خبرة أكثر.

تفوق ياسر فى دراسته للفن وفور تخرجه تم تعيينه ممثلاً بالبيت الفنى للمسرح عام 1998..وشارك فى كثير من العروض منها "مولد سيدى المرعب" تأليف يوسف عوف، و"عين الحياة" تأليف لينين الرملى، و"الملك العريان" تأليف وإخراج أحمد حلاوة وهو العرض الذى حصل على جائزة أفضل تمثيل جماعى فى إحدى دورات المسرح التجريبى.

التحق ياسر باستوديو مركز الإبداع الذى يشرف عليه خالد جلال، وشارك فى عروض المركز، وهى المرحلة التى يصفها بـ (فترة التألق) فى حياته، حيث شارك خلالها فى عروض "هبوط اضطرارى ، أيامنا الحلوة، والملك لير، وهو العرض الذى نال جائزة لجنة التحكيم فى مهرجان مركز الإبداع العام الماضى.

شارك الطوبجى ـ مؤخراً ـ فى مسرحية "ماتقلقش" تأليف توفيق الحكيم، إخراج جمال عبد الناصر، والتى قدمت بمسرح السلام. ويستعد حالياً لتقديم "الإسكافى ملكاً" ليسرى الجندى، إخراج خالد جلال، والتى يبدأ عرضها على المسرح القومى خلال أغسطس الحالى .

■ هبة بركات





محمد الدرة .... مخرج وأشياء أخرى

محمد الدرة، مخرج شاب من محافظة الشرقية حصل على عدة جوائز من المهرجانات التى شارك فيها منها جائزة أفضل عرض فى مهرجان الفيوم عام 2002 والمركز الثالث (تأليف وإخراج) عن عرضه "بروفة" فى 2006 كما حصل على بعض الجوائز من مهرجانات المسرح الجامعى منها جائزة المركز الثالث لمنتخب جامعة الزقازيق، للمرة الأولى فى تاريخها.

كما حصل محمد فى مجال التأليف على المركز الأول عن نصه (جنة العاصى) عام 2004.

شارك الدرة فى مهرجانات الثقافة الجماهيرية كما شارك فى دورتين متتاليتين من دورات المهرجان التجريبى، ومثل مصر فى المهرجان الشارقة المسرحى عام 2003 .

وضمن عروض المركز الثقافى الفرنسى شارك محمد عامى 2003-2005 - محمد الدرة لا يكتفى بالإخراج وحده، حيث تدفعه موهبة الكتابة هذه الأيام إلى السينما، وهو يقوم الآن بكتابة بعض السيناريوهات لأكثر من جهة، فضلاً عن قيامه بإعداد وإخراج برنامج لقناة دريم الفضائية وهو (ولا فى الحواديت).

وفى التليفزيون أيضا يستعد محمد للتحضير لمسلسل بعنوان "ستاكوم" يدور فى إطار كوميدى، وهو من تأليفه وإخراجه، نمسك الخشب.

■ محمد الدرة

■ أمانى السيد

نهال أحمد .. فى انتظار جودو

المخرجة نهال أحمد تخرجت من آداب مسرح قسم التمثيل والإخراج منذ أعوام قليلة ومازالت تدرس الدراسات العليا فى جامعة الأسكندرية إلا أنها بدأت التمثيل منذ طفولتها وتطور عشقها للفن بتطوير تواجدها فى هذا العالم الذى تصفه بالخيال .

قدمت نهال أعمالاً كثيرة على خشبة المسرح وفى الإذاعة والتليفزيون فى برامج مختلفة كما شاركت فى فرقة رضا للفنون الشعبية.

نهال تؤكد أن الممثل غيرالقادر على التنوع وامتلاك طاقة جسدية وذهنية يفتقد الكثير.. وعن أفضل أعمالها المسرحية كممثلة تقول نهال : أفضل أعمالى دور المهرجة فى " اليهودى التائه" ليسرى الجندى إخراج صالح سعد...

فصالح سعد أستاذى الأول وصاحب الفضل الأول فى تشكيلى كممثلة. نهال قامت بإخراج العديد من المسرحيات



وعن أقرب عمل إلى نفسها قامت بإخراجه قالت إنه عرض "آخر المطاف" تأليف مؤمن عبده والتى تؤكد أنه أيضًا صاحب الفضل عليها بكتاباته التى تدفعها إلى امتلاك روح الشفافية عند التعامل مع أى عرض مسرحى لإخراجه وعن آخر عروض نهال تقول : قدمت عرض "ونس الليل" لأستاذى مؤمن عبده على مسرح ثقافة القناطر.

الذى أعجبنى جدًا وتأثرت بالشكل الطقسى الذى حاول مؤمن أن يجسد به الحلم داخل الإنسان وحاولت أن أضع رؤية خاصة بى فى خلق حلقة اتصال بين "ونساته" داخل النص.

أما عن المسرحية التى تتمنى نهال أن تقدمها فهى مسرحية "فى انتظار جودو" لصمويل بيكيت..وتتمنى أن يصبح المسرح ملكاً لكل الناس، مخاطبًا كل الفئات المثقفين والبسطاء.

رانيا عاطف .. من المرآة إلى خشبة المسرح

الممثلة الشابة رانيا عاطف، كانت تكثر من الوقوف أمام المرآة لتقلد الفنانين، فدفعتها أمها إلى خشبة المسرح، وعمرها 14عاماً!

وفى الجامعة وجدت متنفساً أكبر لموهبتها، حيث التحقت بفريق التمثيل بها، وبالفعل حصلت رانيا على جائزة أفضل ممثلة فى عدد من مهرجانات المسرح الجامعى.. فأصبح من حقها أن تحلم بالنجومية.. لم لا..

شاركت رانيا فى عدد من العروض، غير أنها تعتبر أن "سيزونيا" فى "كاليجولا" و"ماريا" فى "مهاجر برسبان" و"عزيزة" فى "أنت حر" و"الأم" فى "شمشون ودليلة" أفضل أدوارها على المسرح.

كما تعتبر دور "الغازية" فى "أطياف حكاية" من أكثر أدوارها تأثيراً بالنسبة لها،حيث قدمت خلاله شخصية مركبة، وترجع الفضل فى تفجير طاقاتها الفنية فى هذا الدور إلى (محمد علام) مخرج العرض رانيا عاطف تستعد ـ حالياً ـ لتقديم دورها فى مسرحية (على الزيبق) مع المخرج محمد لبيب، كما تستعد لإعادة عرض (أطياف حكاية) فى المهرجان الصيفى لعروض المسرح الجامعى.

رانيا تتمنى أن تؤدى كل الأدوار على خشبة المسرح، وأن تصبح فنانة متميزة لها طابع أدائى خاص بها.

محمد محب : صوته الجميل قاده للفن

الفنان السكندرى محمد محب قاده صوته الجميل إلى عالم الفن منذ طفولته، تألقه فى سنوات الجامعة لم يمنعه من استكمال دراسته فى مجال الترجمة الإنجليزية..... رغم احترافه للغناء.

اختاره عبدالمقصود غنيم ليكون بطلاً لعرضه المسرحى "العشرة الطيبة" فى دور الأمير الذى تنكر فى زى الفلاح ليبحث عن فتاة تختلف عن كل البنات، و تستطيع امتلاك قلبه. ويؤكد محمد أن الفوضى فى عالم الأغنية والكليبات وراء انجذابه إلى رائعة سيد درويش "العشرة الطيبة" ورغم اشتراكه فى المسلسلات التليفزيونية من خلال التترات فى مسلسل "حديقة الشر" إخراج محمد النقلى و "حب تحت الحراسة"، و "خلف الأبواب المغلقة" و "العطار والسبع بنات" وغير ذلك من المسلسلات.

محمد لا يسعى إلى إنتاج شرائط كاسيت بقدر ما يسعى للاختيار بشكل دقيق مما يحول بينه وبين الانتشار كغيره من الفنانين غير القادرين على التحقق بسبب عدم رضاهم عما يحدث فى الوسط الفنى والهبوط الحادث فى مستوى الأغنية.

محمد يرى أن المسرح "غول بالغ السحر" أضافه حد الرعب فأشعره بمسئولية تختلف عن تجربته فى الغناء كثيرًا. إلا أن وقوفه على خشبة المسرح منحه ثقة عالية ليخوض التجربة من جديد؛ رغم أنه كان يتخيل التجربة أكثر سهولة إلا أنها أرهقته نفسيًا وجسديًا حتى يظهر بشكل جيد أمام الجمهور .

ويؤكد محب أن الوقوف أمام الجمهور رغم صعوبته مفيد وصحى للممثل الذى يلاقى استحسانًا من جمهوره مباشرة.

محمد يستعد هذه الأيام للاشتراك مع المخرج محمد النقلى فى مسلسله الجديد الذى لم يتفق على اسمه حتى الآن رغم أنه سيذاع خلال شهر رمضان..... محب سيشترك هذه المرة مطربًا وممثلاً بعدما قام بالتمثيل على خشبة المسرح.

ويتمنى أن يعود المسرح الغنائى من جديد ويعود للغناء مزاقه وروحه، اللذان افتقدهما كما يتمنى ألا يتوقف عن التمثيل على خشبة المسرح.

■ عفت بركات

مســـرحنا

السنة الأولى - العدد الرابع - الاثنين 2007/8/6

نصوص مسرحية



ريتشارد مكبيف

نص مسرحى لمرتكب مذبحة معهد فرجينيا

«تشوسونج وى»



ترجمة وتقديم :
رجب سعد السيد



■ تشوسونج وى

الطالب الكورى الجنوبى، تشوسونج وى، ما الذى دفعه لارتكاب جريمته، تلك المجزرة التى نفذها فى جامعة فرجينيا للتكنولوجيا، وراح ضحيتها 32 طالباً وأستاذاً - من بينهم مصرى - قبل أن يطلق النيران على نفسه!

أوضحت الشرطة عبر تحقيقاتها أن سونج أُدخل مصحة عقلية أواخر 2005بعد أن اشتكت طالبتان من تصرفاته معهما.

وتحدث زملاؤه وأساتذته عن مزاجه وسلوكه المتقلب، وعن كتاباته العنيفة، وقال زميله فى الغرفة إنه كان ينفرد بنفسه خلال ساعات الليل ليكتب قصصاً دموية بينما يستمع إلى أغنية واحدة يعيد تكرارها لساعات.

وطالب "جوزيف جاسبر" أستاذ الاجتماع بجامعة جونز هوبكنز الأمريكية المجتمع، بعدم تبرير تلك المذبحة بإلصاق تهمة المرض العقلى بسونج، وتجاهل الأمراض الاجتماعية الموجودة بشكل واسع داخل الولايات المتحدة، والتى تلعب دوراً قويًا فى مثل هذه النوعية من الجرائم، مشيراً إلى (مثلث الرعب) داخل أمريكا بحسبانه الدافع وراء ممارسة العنف، وتحويل الأشخاص العاديين إلى قتلة ومجرمين، وحدد عناصر هذا المثلث فى "العنف الإعلامى، والتهميش الاجتماعى، وسهولة الحصول على الأسلحة".

أما "تشو سونج" نفسه، فقد بعث برسالة أثناء ارتكابه للمذبحة إلى محطة التليفزيون الأمريكية (إن بى سى نيوز) أشار فيها إلى دوافع ارتكابه لهذه الجريمة حيث ضمن رؤاه وآراءه فى رسالتين، واحدة خطية، فضلاً عن (27تسجيلاً مصوراً)، منها 11يظهر فيها وهو يسدد مسدسين صوب الكاميرا.

"لقد دفعتمونى إلى القيام بذلك، أرغمتمونى على الانطواء، ووضعتمونى فى ركن، ولم تتركوا لى إلاّ خياراً واحداً، إنه قراركم.. والدم الآن على أيديكم.. ولن يغسل أبداً".

فى خطابه (المكتوب والمصور) أظهر (تشو سونج) اشمئزازه وسخطه ونقمته على مجتمع الوفرة والرفاهية، واللذة، وانعدام العدالة الاجتماعية والتوحش الرأسمالى، الذى يحيط به فى أمريكا، حيث قال: "لم تكن سياراتكم المرسيدس كافية، يا أيها الفاسدون المدللون، لم تكن قلاداتكم الذهبية كافية يا متعجرفون، ولم تكن ودائعكم كافية، ولم تكن الفودكا والكونياك كافيين، لم يكن كل الفسق والمجون كافياً، لم يشبع كل ذلك حاجاتكم الدنيئة..".

وصوّر (تشو) نفسه بوصفه شهيداً قدَّم نفسه للموت، من أجل أن تصل رسالته، فتخلص شعبه من عذاباته، وأردف يقول: "بفضلكم سأموت لكى ألهم أجيالاً من الضعفاء والعزل.. كان لزاماً علىَّ أن أفعلها.. وكان يمكن أن أرحل، أن أهرب، ولن أهرب بعد الآن، ليس من أجلى، بل من أجل أطفالى وإخوانى وأخواتى.. فعلتها من أجلكم"!!!

هكذا تتوالى كلمات القاتل كرصاصة مدوية، لكنها لا تبرر القتل، أياً كانت الظروف التى دفعته إليه، إنه حقاً شخصية محيرة تطرح تساؤلات بحاجة إلى إجابات خاصة ونحن نكاشف نصه المسرحى وما يتضمنه من أسئلة ومشاهد تقول للقارئ: من يقتل من؟



■ تشوسونج وى



■ وليد محمد شعلان





■ جون لينون



■ مارلين مونرو

ريتشارد مكبيف



الشخصيات

- ريتشارد مكبيف، زوج أم «جون»؛ فى الأربعين من عمره.
- سو، الأم؛ فى الأربعين من عمرها.
- جون، الابن، صبى فى الثالثة عشر من عمره.

المنظر :
غرفة المعيشة (**بدروم**) منزل، سيارة.
الوقت صباحاً، الشمس تتسلل عبر نافذة المطبخ، يدخل جون ويخطف كيس حبوب غذائية، ويفتحه، يجلس ريتشارد مكبيف واضعاً ساقاً فوق ساق، يقرأ فى صحيفة.

ريتشارد : أهلاً جون.

جــــون : (**مغتصباً ابتسامة.. ساخراً**).. إيه يا فاسق!

ريتشارد : (**مقطباً.. مستنكراً**).. جرِّب مرة واحدة وقل يا أبى!

جــــون : (**يـجـرش الحـبـوب تحت ضروسه.. محتداً**).. لست بأبى، وأنت تعلم هذا.. إنك فاسق!

ريتشارد : (يسحب الكرسى التالى لمقعده من تحت المائدة) هيًّا يا جون.. اجلس، فنحن بحاجة لأن نتبادل الحديث.. حديث رجل لرجل.

(**تظهر على وجه جون مظاهر الازدراء والاستهانة، ولا يلبث أن يتقدم إلى حجرة المعيشة، ويفتح جهاز التليفزيون. يتبعه ريتشارد ويجلس إلى جواره**).

ريتشارد : إننى وإن لم أكن أباك الطبيعى فأنا أبوك الجديد؛ ونحن نعيش تحت سقف واحد، وعلينا أن نصرف أمورنا معا؛ فلعلك يا بنى تعطينى فرصة..(**أثناء كلامه، يضع يده فى حجر جون..**)

جــــون : (**يلطم يد ريتشارد**).. أى شىء ملعون هذا الذى تفعله! (**مستمرا فى انفعاله**).. من أنت؟! أتراك قسا كاثوليكيا؟! (**هنا إشارة إلى واقعة تحرش بعض رجال الدين الكاثوليكى؛ فى الولايات المتحدة الأمريكية بعدد من الصبية، وهى الواقعة التى أثارت جدلاً واسعاً فى الأوساط الدينية**).. لن أسمح لزوج أم لواطى عجوز أقرع وبدين، اسمه فاسق أن يتحرش بى، فأبعد يديك عنى أيها الملتاث.. ملعون أنت أيها القس الكاثوليكى.. كف عن غيك يا «مايكل جاكسون» دعنى أخمن نواياك.. إن لديك حيواناً تعليقات جون).. ماذا تريد منى؟. ماذا تبتغى أن أفعل لك؟. لماذا أنت غاضب علىّ إلى هذه الدرجة؟

جــــون : لماذا أنا ساخط عليك؟. لأنك قتلت أبى، ليخلو لك الطريق إلى أمى!

ريتشارد : أيها السيد، توقف عن ذلك حالاً ولا تزد؛ لقد كان الأمر حادث اصطدام قارب، وقد فعلت ما بوسعى وحاولت إنقاذ والدك.

جــــون : هراء عليك!.. هل أنت دائماً على هذه الصورة، ملىء بالهراء، يا مكبيف؟!.. بإمكانى أن أتصورك هكذا، بالشحم الذى تجعله يتراكم فوقك.. لقد قتلت أبى وطمست معالم جريمتك.. لقد دبرت مكيدة محكمة.. بالضبط كما فعلت الحكومة مع (جون لينون)(*) ومع مارلين مونرو!

ريتشارد : اخرس!.. ماذا تقول؟

جــــون : (**يسحب من فوق رف قريب صحيفة بحجم نصف الصفحة «تابلويد» عنوانها: التستر على مارلين مونرو وجون لينون**).. لقد كنت فى يوم ما موظفا لدى الحكومة.. حارس بناية، على أقل تقدير، وكرهت أن يكون أبى وأمى على وفاق، فأبعدته وسرقتها يا ابن الكلبة!

ريتشارد : (**يهم بالكلام**).. اصمـ....

جــــون : لا يا فاسق.. اصمت أنت أيها الملعون وأنصت إلىّ.

ريتشارد : أنت..

جــــون : أنا ماذا؟.. أتريدنى أن أدخل هذا الريموت كنترول فى مؤخرتك؟.. إنك يا (ساخرا) أخ! لا تستحق أن أخسر بسببك ريموت كنترول ثمنه خمسة دولارات.. إنك مجرد..

ريتشارد : يكفى هذا (**ويرفع يده ليصفع ابن زوجته، بينما تظهر «سو»، أم جون، على الدرج نازلة..**)

ســــو : يا ربى!.. ماذا يجرى هنا؟. (**تسارع فتحول بين جون وريتشارد.. تضم ابنها إليها، ثم تبعده إلى الطرف القصى للأريكة.. تواصل كلامها**).. مالك يا بنى؟!. لقد قلت لى إنك ستتحدث معه بلطف، فهل ما رأيته هو ما حدثتنى عنه؟.. أى زوج أم أنت!.. ترسم ابتسامة زائفة على وجهك اللحيم، وتخادع فتقول إنك ستلاطفه.. قل لى، ماذا كنت تنوى أن تفعل؟.. لقد أوشكت أن تصفعه.. لُعنْتَ يا ريتشارد!

ريتشارد : لقد كان...

ســــو : لا أريد أن أسمع منك شيئاً (**تطلب من ابنها أن يصعد إلى حجرته، فيتحرك لأعلى، غير أنه يتوقف عند منتصف الدرج، يرقب المشهد**)

ريتشارد : أقسم لك يا «سو».. لقد حاولت أن أتكلم معه، لكنه نعتنى بابن الكلبة..

ســــو : كيف تجرؤ فتدعى عليه؟.. إن جون لا يمكن أن تصدر عنه هذه الأقوال.. ابنى الصغير المسكين الذى كلم فى أبيه منذ شهر واحد فقط؛ فأشفق به وأظهر له بعض المواساة.. كن زوج أم له!

ريتشارد : لقد حاول أن يلمس أعضائى الحميمة..

ســــو : (تشهق).. يا سخط الله!.. يا ستار يا حفيظ!.. يا لأسفى عليك يا جون.. أنت أيها الفاسق.. أنت يا ابن الكـ.. (**تتقدم نحو ريتشارد وتلطم رأسه عدة مرات، وتخلع حذاءها وتضربه بشدة**)

ريتشارد : (**يزيحها عنه بذراعيه الضخمين**).. سو.. سو.. سو.. اسمعينى!

ســــو : (وقد **نال الموقف من ثباتها**) .. أوه.. يا إلهى!.. ماذا تراك فاعلاً!.. هل ستضربنى أنا أيضا؟ (**تتراجع مذعورة إلى ركن بالمطبخ، وتخطف يدها أول شىء تصل إليه، وكان طبقاً**).. ارجع.. ارجع وإلا..

(**تقذف «سو» الطبق فيتحطم تماماً**



على جبهته، غير أن ذلك لا يؤثر فيه)

ســـو : **(تهرع نازلة إلى البدروم)**.. يا قطعة لحم خنزير سمينة.. جون.. اذهب إلى غرفتك وأغلقها عليك **(تواصل توجيه كلامها إلى ريتشارد)**.. وأنت أيها الخنثوى المغتصب القاتل المعقد نفسياً.. أرجوك.. توقف عن ملاحقتى.. لا تقتلنى! **(تأخذ قطعاً من أنابيب مياه حديدية وأدوات سباكة ملقاة على الأرض، وتلقى بها فى اتجاهه، فيتفاداها)**

ريتشارد : لم أفعل شيئاً.. حسناً.. سأكف عن ملاحقتك.

(يتوقف فعلاً، وقد رفع يديه فى الهواء، ثم يجثم على ركبتيه، فتبادر «سو» بقذفه بمزيد من الأشياء الثقيلة)

ريتشارد : دعينى أشرح لك.. إن جون فتى مراهق مثير للصخب..

ســـو : يا إلهى!.. أنت لواطى!

ريتشارد : لا .. لا يا نحلة شهدى!

ســـو : نحلة شهدك؟

ريتشارد : نعم نحلة شهدى.. ألا تصدقينى؟.. إن جون ليس أكثر من صبى متخابث محب للأذى، أصابه موت أبيه بالاضطراب، وسيكون ذلك لفترة ولن يلبث أن ينتهى.. مسألة وقت!

ســـو : أحقاً ما تقول؟

ريتشارد : نعم. والآن، دعينا ندخل إلى حجرة نومنا، ونفعلها بالأسلوب الذى تشتهينه، يا نحلة الشهد!.

(جون فى حجرته، يبتسم ويصوب سهاماً يرشقها فى هدف على شكل وجه ريتشارد)

جـــون : لكم أبغضه!. ينبغى أن أقتله ذلك الفاسق.. يجب قتله.. فاسق يجب أن يموت.. أقتل الفاسق.. ريتشارد مكبيف.. يا لهذا الاسم القبيح.. أنا لا أحبه.. وانظر إلى وجهه.. يا له من وجه شؤم!.. أنا أبغض وجهه.. لعلك لا تعلم يا فاسق، بمقدورى أن أقتلك.. لعلك لا تعلم يا فاسق، بمقدورى أن أقتلك.. ها هى إحدى عينيك **(يرشق سهماً)**.. ها هى الأخرى **(يرشق سهماً آخر؛ ولا يلبث أن ينطلق نازلاً إلى البدروم، واقفاً إلى جوار أمه)**.. هذا البدين هو قاتل أبى، وقد أخبرنى بذلك بينما كنت نائمة، كما أنه تحرش بى..

ســـو : ماذا؟!.. آآآه ه ه! **(تمسك بمنشار سلاسل وتلوح به أمام ريتشارد، الذى يسرع بمغادرة البيت إلى سيارته)**

(بعد نصف ساعة.. يخرج جون متجهاً إلى ريتشارد، ويجلس فى المقعد المجاور له بالسيارة، منشغلاً بالتهام «كوز أذرة).

جـــون : إننى لأتعجب من هذه الشمس المنتشرة بالخارج!.. إنه ليوم مثمر!

(يحدق جون بشدة وبازدراء فى وجه ريتشارد الذى كان جون).. بإمكانك أن تخمن يا فاسق.. أنت تريد أن تعرف شيئاً.. تريد أن تعرف لماذا لا أحبك.. أقول لك.. لأنك تعجز عن الوفاء باحتياجات أمى، فدخلك متدن ،وكل ما تستطيعه حيالها استمالتها بقولتك اللعينة يا نحلة شهدى.. نحلة شهدى.. نحلة شهدى!. أنت أيها القطعة من الهراء! يا من عملت حارس بناية مرة، وسائق شاحنة مرة أخرى، ومكثت شهرين بوظيفة معلم لأطفال ما قبل المدرسة، وأنت الآن تعطى نفسك لقب «رئيس طباخين»، وتحب أن تنادى به.. اللقب الذى ينادى به نصف العالم من يقوم بتقليب أقراص الهامبورجر!. عد من حيث أتيت. إن أقصى ما وصلت إليه وقت أن كنت لاعب كرة قدم.. فكم دام ذلك؟. ثلاثة أسابيع!، بعدها كنت فى العراء، يا (أخ)!. ألا تنظر إلى نفسك، لترى كم أنت سمين وكسول؛ ولو كنت رشيقاً لكنت بقيت فى لعبة كرة القدم، ولما كان حالك كحالك الآن.. لاعب سابق. لا غرابة أن اسمك هو مكبيف.. أى ماك اللحم.. ماك لحم الخنزير!. وبينما كان زملاؤك يسعون من أجل مزيد من العضلات، كنت أنت تغترف من دهون «مكدونالد» ، فتلتهم ثلاثة ساندويتشات كبيرة فى ثلاث دقائق.. وتريدنى أن أناديك بأبى؟ طيب.. **(متهكماً)**.. يا أبى.. أنت قبيح جداً.. قبيح من نسل قبيحين أنت يا أبى!. أما عما تحسبه فلاحاً مع أمى، فهو لن يطول لأكثر من أى عمل شغلته فى تاريخك الوظيفى الذى يرثى له، يا ناقص الفحولة!

ريتشارد : كيف تجرؤ على مخاطبة زوج أمك بهذه الطريقة؟

جـــون : **(فى إشارة إلى منطقة حساسة)** لتأكل هذا، يا جذع شجرة عملاقة.. يا حمار. **(يقحم كوز الأذرة نصف العارى من الحبوب فى فم زوج أمه، ويحاول أن يدفعه إلى زوره ليخنقه)**

ريتشارد : (يتأوه) آآآآه ه ه! **(يدفع جون بعيداً عنه، وينتزع كوز الأذرة من فمه)**

جـــون : سحقا لك يا ... أبى!

(يرفع ريتشارد ذراعه الضخمة، وقد بلغ الغضب به كل مبلغ، يهوى بها فى صفعة مميتة للصبى ذى الثلاثة عشر عاماً).

هامش

● «جون وينستون أونو لينون» هو مغنٍ وشاعر وعازف جيتار بفرقة البيتلز، انتقل بعد توقف الفرقة عام 1970 للعيش فى الولايات المتحدة الأمريكية، حيث أكمل مسيرته الفنية. وقد اغتيل على يد مهووس يهودى اسمه (ديفيد شابمان)، فى الثامن من ديسمبر من العام 1980، أمام باب منزله، وكان برفقة زوجته اليابانية (يوكو أونو)، وقيل وقتها إن السبب هو رفضه وأفراد البيتلز فى عام 1966 إحياء حفل غنائى فى إسرائيل؛ كما أنه كان دائم الانتقاد للسياسة الأمريكية وخصوصاً ما حدث فى فيتنام، وقال فى مقابلة صحفية تمت قبل عدة أسابيع من اغتياله: «فى السابق كان الجندى يمنح زجاجة خمر لامتصاص اضطرابه النفسى فى الحرب؛ فى فيتنام كان الأمر مختلفاً، فقد استخدمت المخدرات لامتصاص اضطراب المحاربين؛ وبالتالى نقل هؤلاء الجنود ثقافة المخدرات للولايات المتحدة».

النص فى لغته الأصلية موجود بالموقع :

http://www. thesmokinggun.com/archive/years/2007/0417071vtech1.html



● بعد فوزه بجائزة أحسن ممثل فى مهرجان شباب الجامعات الأخير، قرر الممثل الشاب "تامر كرم" القيام بإخراج العرض المسرحى "سور الصين العظيم" لتقديمه لإحدى كليات جامعة عين شمس ضمن عروض المسرح الجامعى للعام الدراسى القادم.

المؤلف مات والنص اختفى واختلط الحابل بالنابل

الكل يكتب والكل يخرج والكل يمثل!!

تحول إلى مسرح عائلى وعجز عن تكوين «ريبرتوار»

تعتبر الكتابة للمسرح عملا شاقا ومرهقا لذلك بقيت النصوص المسرحية الجيّدة عالقة فى أذهاننا ويمكن حصرها فى بضع عشرات من النصوص. هذا إذا أضفنا أن مسرحنا العربى بشكل عام، ومسرحنا التونسى بشكل خاص مازال حديث العهد فى الثقافة العربية الإسلامية وأنه لم يتجذر بعد فى مجتمعنا ولم يكتسب بعد شرعية الانتماء باعتباره تعبيرات فنيّة اجتماعية بالأساس وبالتالى فإن نصوصه قليلة جدا إن لم نقل نادرة..رغم قصر عمر المسرح العربى (150 سنة مقارنة بـ 24 قرنا عند الغرب) إلا أنه حاول أن يعيش فى خضم التحولات التى يعيشها المسرح الغربى الذى حقق نضجه وجمالياته عبر مراحل وأحقاب زمنية هائلة امتدت عبر قرون. رأينا فى سنوات الستينيا ت العديد من التجارب فى الكتابة التونسية تحاول النسج على منوال الكتابة فى المسرح الغربى وكانت متأثرة ببريشت وتركت لنا نصوصا أثرت الرصيد النصّى المسرحى ونذكر عز الدين المدنى على سبيل المثال لا الحصر.

ولكن المسرح التونسى شهد قفزة نوعية مع نشأة فرقة المسرح الجديد سنة 1975 وتقديمه لمسرحيته الحدث «غسالة النوادر» سنة 1980 تلك المسرحية التى شغلت الوسط المسرحى وخاصة النقاد منذ سنة 1980 وحتى الآن. أردنا التركيز على هذه المسرحية وعلى نصّها الّذى كان نصا يُنسب إلى تيار الارتجال والعمل الجماعى فى المسرح.

الارتجال

شهدت بعض مدارس المسرح الغربى ومخرجيها فى النصف الثانى من القرن العشرين ثورة على المقدسات وكان النص من جملتها حيث تبنّت العمل الجماعى فى المسرح. كفر الغرب بالنص وتبعه التونسيون – رغم الفوارق الحضارية والاجتماعية والفنية – وكان المسرح الجديد وفرقته أوّل من نظر لظاهرة الارتجال فى المسرح التونسى إذ تميّزت الكتابة النصيّة لمجموعة «المسرح الجديد» بالعمل الجماعى وابتعدت عن النصوص المكتوبة ويعتبر الارتجال أهم دعائم الكتابة فى تجربتهم...

آمنت المجموعة بالارتجال وكفرت بالنصوص الجاهزة التى – والحق يقال – كانت مفعمة برائحة التراث فى معظمها مثل كتابات (حسن الزمرلى، خليفة السطنبولى، عبد الرزاق كرباكة، ومحمد الحبيب وعز الدين المدنى والحبيب بولعراس) وبدأت مجموعة المسرح الجديد طرح مسألة عدم التفرقة بين النص المكتوب والنص المجسد من جهة، وبين الكتابة النصية والكتابة الركحية من جهة أخرى. فالمسرحية بالنسبة إلينا نسق لا يحتمل الفصل بين النص والركح وبين الشكل والمضمون، حسب تعبير الناقد محمّد مومن.

انطلقت التجربة من المسرح الجديد وعمت الفرق المسرحية الأخرى حتّى كدنا فى السنوات الأخيرة لا نرى مؤلفا يكتب نصا ولا نرى مخرجا يقترب منه ولا نشاهد فرقة تقدمه.

إنّ هذه الموجة التى عمّت النتاج المسرحى التونسى أصبحت خطرا على كتابتنا المسرحية الحديثة العهد فى ثقافتنا الوطنية، ولو كانت هذه الظاهرة محدّدة الانتشار لكانت دلالة على الاختلاف والإثراء فى النتاج المسرحى التونسى. ولكنّها أصبحت نبرة المسرح التونسى بشكل عام. قادت هذه الظاهرة الممثل إلى الشعور بأنه سيّد العرض باعتباره يصنعه من بدايته إلى نهايته.

وكانت النتيجة أن تداخلت الاختصاصات المسرحية ومات المؤلف واختفى النص المسرحى وعجزنا عن تكوين رصيد من النصوص المسرحية (ريبرتوار). واختلط الحابل بالنابل فالكل يكتب والكل يخرج والكل يمثل، وضاقت الدائرة الإبداعية على الساحة المسرحية وانحصر– أو كاد – فى بوتقة المسرح العائلى (أو المسرح المطبخى) والأمثلة على ما أقول عديدة ولا حصر لها.

اعتماد المسرح على التشكيل البصرى

تعدّدت مشاكل الكتابة المسرحية التونسية، فزيادة على تهميش المؤلف واختفائه من الساحة الإبداعية المسرحية بشكل شبه كلى، انساق المسرح التونسى كليّة –أو كاد – نحو التركيز على البصرى وأهمل الجانب المضمونى، أى أننا نلاحظ أنه فى السنوات العشرين الأخيرة قد تم التركيز على التشكيل البصرى وهمّش الجانب الملفوظ، ويمكن أن نقول إن الحبيب شبيل كان السباق إلى أن يتزعم هذا التيار الذى عبر عنه فى أعماله التى قدمها مع فرقة المسرح المثلث سواء فى

«موال» أو «كرنفال».

كان الحبيب شبيل مخرجا رساما (لأنه أستاذ رسم بالأساس) ولذلك أبرز هذا المخرج الكاتب ميله إلى النص المرئى وذلك لتمكّنه من نقل الأحاسيس والمشاعر الإنسانية وإيصالها بصدق للمتفرج عبر هذه الرؤية الجمالية والفلسفية. ونحا محمّد إدريس المنحى نفسه تقريبا بعد أن أعلن تأثره بالمسرح الآسيوى (النو والكابويكى) ابتداء من عمله «وناس القلوب» الذى قدمه سنة 1988. أعجب محمّد إدريس بالإبهار اللونى الأسيوى فمال إليه واعتنقه فى « وناس القلوب» وتعشقه فى « راجل ومرا » ودخل محرابه البصرى وتبتل فيه مع عرضه « حدث...»



لم يختر شبيل وإدريس وحدهما هذا التوجه بل تبعهما توفيق الجبالى وحتى محمّد كوكة عندما كان مشرفا على فرقة مدينة تونس. طغى الجانب المرئى على العرض المسرحى إلى درجة أصبح يتهدد الملفوظ، الذى ترتبط به جذورنا وثقافتنا. لربما يتّهمنى أحدهم مذكرا بأن المسرح بصرى أساساً، هذا صحيح، ولكن رافقته دائما الكلمة الشعرية الموحية المعبرة التى تفوح بأنبل العواطف الإنسانية وأقدس القيم الخالدة فى التغنّى بالحب والخير والجمال.

لسائل أن يتساءل عن الأسباب التى دفعت إلى هذا الاتجاه خاصة عند محمّد إدريس أو توفيق الجبالى اللذين كانت لهما صولات وجولات حول القضايا التى شغلت و لا تزال تشغل المجتمع التونسى مثل حرية التعبير والاستغلال وسلبيات المجتمع التونسى.

ويبدو أن الأسباب عديدة ولكن يمكن أن أقدم واحدًا أو اثنين:

انهيار جدار برلين وسقوط الاتحاد السوفيتى واضمحلال أطروحات الفكر الاشتراكى عند النخبة المثقفة التونسية وتلاشى المثل التى كان يحلم بها جيل الستينيات والسبعينيات إبّان حركات التحرر فى العالم الثالث عموما والعالم العربى خصوصا وتونس تحديدا.

الابتعاد عن المشاكل السياسية الساخنة التى يمكن أن تجلب المتاعب للعمل وخاصة أن مخرجى المسرح التونسى قد تجاوزوا مرحلة الشباب ومغامراته زيادة على الرغبة فى المحافظة على بعض الامتيازات التى تحصلوا عليها.

اتجاه العالم إلى الصورة ومحاصرة الوسائل السمعية البصرية الحديثة للإنسان التونسى الذى أغرق بالقنوات التلفازية المختلفة الأنواع والأشكال مع ما توفره التقنيات الإعلامية من وسائل متعددة الوظائف والغايات والأهداف.

أعتقد أن هذه بعض الأسباب التى دفعت برجال المسرح إلى السير فى هذا التوجه الداعى إلى تهميش النص والذى وجد استعداداً نفسيا من حيث المبدأ المتمثل فى كفرهم بالنص الأدبى المسرحى.

إشكالية المسرحانية ما هو النص المسرحى؟

إن دراسة النص المسرحى تدفعنا إلى التساؤل حول هوية النص المسرحى بما أنه فى الوقت نفسه نص أدبى ومادة للعرض. حسب تعبير بعض النقّاد.

دار جدل وما زال حول قضية هل النص المسرحى نص أدبى أم نص مسرحى لا يمت إلى الأدب بصلة وهذا ما يؤمن به أساطين المسرح التونسى. بالرغم من أننى أؤمن أنّ جلّ النصوص المسرحية التى عرفنا تذوقناها قراءة وأدبا قبل أن نشاهدها عرضا مسرحيا والروائع التى اطّلعنا عليها مازلنا نتغنى بأدبية نصوصها (أوديب ملكا، هاملت، عطيل، السيد،...) فقولة هاملت الشهيرة : «نكون أو لا نكون تلك هى المسألة» حفظناها قبل أن نشاهد المسرحية على الركح. أنا أختلف مع الّذين يؤمنون بأن النص المسرحى ليس أدبًا و لابدّ أن نراعى حقهم فى الاختلاف ولكن النتيجة كانت مدمرة على المسرح التونسى، وأملنا أن يوجد له رصيد من النصوص الدرامية الشعرية الجيدة التى يمكن أن نتركها دلالة على إبداعاتنا. ولكن ما كل ما يتمنى المرء يدركه.

آمن كبار مخرجينا أن النص المسرحى هو أساسا للعرض وليس للقراءة، لذلك ينبغى التركيز على تقنية الكتابة الدرامية للعرض، الرئى والكفر بأن يكون العمل قابلا للقراءة بالرغم من أنهم قاموا بنشر بعض أعمالهم: محمّد إدريس: اسماعيل باشا، فاضل الجعايبى: سهرة خاصة...).

إشكالية اللغة

شكّلت اللغة فى المسرح العربى مشكلا أساسيا أسال الكثير من الحبر منذ دخول المسرح إلى البلاد العربية فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر. قدمت أطروحات وأفكار حول السؤال بأى لغة نكتب، واحتدّ النقاش بين رجال المسرح ووصل الأمر حد القطيعة وتبادل السبّ والشتائم والقذف وألصقت التهم بأنصار اللغة العربية الفصحى كالرجعية والتخلّف والسلفية وجهل المسرح وتقنياته خاصة من حيث درامية النص المسرحى والتعلق بغنائية الأدب العربى وخطابيته. ووقع رجم أنصار العامية بالتآمر والخيانة والسير فى مواكب أعداء الأمة والحقد على لغتها القومية لغة القرآن والسنة.

لاشكّ أنّ الخلاف قد خفّ، ويبدو أن العامية قد حققت انتصارات لا بأس بها على حساب الفصحى. ويبدو أن المسألة لم تعد تثير حماس النقاد والمساهمين فى الفعل المسرحى لأن المؤلف قد وقع تهميشه كما ذكرنا منذ قليل، والمؤلفون كانوا يكتبون إجمالا بالعربية الفصحى وعندما سكتوا أو تقريبا سكت معهم النص المسرحى المكتوب بلغة المتنبى، وافتقرت مكتبتنا وأدبنا العربى إلى رافد إبداعى مازال حديث عهد ولم نكوّن منه رصيدًا يعتدّ به لوضعه فى مكتبتنا الأدبية ووضعه أمام أجيال كان بالإمكان أن تتربى على حبّ القيم الدرامية الجمالية الّتى لا يمكن أن يحتويها إلاّ فضاء النص المسرحى.

شخصيا أؤمن بحرية الاختيار والمخرج هو المسؤول عن العمل الّذى يقدمه وبالتالى هو الّذى يحدد ماذا سيقدم إلى الناس. ولكن إذا أصبح اتجاه واحد هو المسيطر على الكتابة هنا يكمن الخطر الّذى يهدد بالتجانس والوحدة فى كل شىء ويبعدنا عن الاختلاف والثراء والتنوع. هناك كتاب ممتازون ولغتنا – إذا وجدت من هو خبير بخفاياها وشاعريتها فإنها قادرة على أن تعطينا نصوصًا غاية فى الروعة والشاعرية ولو تصدّى لها مخرج ينام ملء جفونه عن شواردها لقدّم لنا نصوصًا تستقطب وتشد وتبهر وفى نهاية المطاف تمتع...

إنّ طرح مسألة اللغة فى المسرح التونسى كان طرحًا مغلوطًا وما يزال عند الّذين تبنوا العمل مع اللهجة العامية باعتبارها حية معبرة، لأنها لغة الشارع، والفصحى معلبة. فاللغة إذا كان الّذين يتكلمونها أحياء فهى حية وإذا ماتت كان ذلك بسببهم.

لا تنتهى مشاكل الكتابة المسرحية، فهى تتوالد وتتناسل ولا يمكن الجزم بحصرها فيما ذكرنا آنفا بل هناك غيرها، منها تلك المناطق المحظورة التى يمنع

موسيقى مسرحية

متى وجدت الحياة الإنسانية وجد الإبداع الفنى بمختلف مجالاته ليعبر عن الإنسان و يكون ثقافته ، و تلاقى مجالات الإبداع الفنى من مسرح و موسيقى و باليه و سينما أمر حتمى بلا شك ، و على مر العصور الفنية لم يخل أى من الفنون من التأثر و التفاعل مع غيره من الفنون الأخرى.

و منذ بدأ التأليف الموسيقى الرفيع – مع بدايات عصر النهضة – في الاتجاه للموسيقى الدنيوية كان هناك رباط دائماً يربط بين الموسيقى و المسرح ليس فقط من ناحية الشكل حيث يقدم كل منهما بشكلهما الكلاسيكى من خلال العلبة الإيطالية ، و إنما كان الموضوع هو مجال التلاقى الأكبر فالموسيقى كانت ومازالت تمثل أداة من أهم أدوات العمل المسرحى، و كثيراً ما وجدت فى التراث الموسيقى الإنسانى أعمال موسيقية عاشت ولا تزال ، هي في الأصل موسيقى تصويرية لمسرحيات منها مثلاً متتابعات " بييرجينت " للمؤلف الإنجليزى إدوارد جريج و" قصة الحى الغربى " للأمريكى ليوسنارد برنشتاين إلخ... و حتى في الموسيقى المصرية نجد العديد من الألحان المسرحية للفنان سيد درويش عاشت بين الناس ربما دون أن يتذكر أحد أنها كانت فى الأصل مصاحبة موسيقية لعمل مسرحى مثل " أنا المصرى " و " الديك بيدن " إلخ...

و لكن أحياناً يتحول المسرح إلى أداة لتقديم أعمال موسيقية مثل الباليه و الأوبرا بمختلف أشكالها . فالباليه هو فى الأصل عمل موسيقى يقدم للناس فى شكل مسرحى يكون فيه الممثل صامتاً فيستعاض

على المسرح فى العالم الثالث أو العالم العربى دخولها، وهى – مع الأسف الشديد – تمثل العناصر الّتى ولّدت الدراما وهذه المناطق هى السياسة والدين والأخلاق. نشأ المسرح اليونانى بين أحضان السياسة فتنفس روائحها العطرة والكريهة وولد من الدين فكبر معه فقدم عروضه بين المذابح والقرابين وكانت الآلهة وأنصاف الآلهة تملأ فضاءات النص والعرض على حد سواء. كما عشق المسرح المرأة كما عشقتها جلّ الفنون، كيف لا وهى رمز الفتنة والجمال والغريزة والجنس والحب، فصوّرها عاشقة فاتنة خائنة، صورها إنسانة بعيدة عن القيود الأخلاقية المزيفة. لقد نشأ المسرح بين أحضان هذا الثالوث: السياسة والدين والأخلاق، كما نشأت الحياة من عناصر الماء والهواء والتربة.. تعتبر هذه المحرمات مناطق ملغومة فالمبدع يمارس رقابته الذاتية عندما يبدأ عملية خلقه الإبداعى ثم تأتى الرقابة فتمارس صلاحياتها فهذا تسمح به وهذا لا تسمح به فتفتح مجزرة فى العمل فيصل المشاهد مشوّها، هذا إذا وصله.

لا نقصد بالرقابة مؤسسات الدولة بل الأدهى والأمرّ هو ما يتأتى من رقابة الشارع عندما يتهم الفنان أو المبدع بشتى النعوت والأوصاف بعد أن تؤول المواقف والمشاهد، فهذا أخذ كذا ومع كذا وهذا كافر ملحد وهذا مخبول يُعرى الممثلة ماذا لو كانت أخته أو زوجته وإذا صادف وكانت زوجته فعلا تضاف إليه تهمة أخرى مثل «طحّان» أو شاذ جنسيا وما إلى ذلك مما يحتويه قاموسنا الشعبى من ألفاظ النّفاق والغش والخداع، صفات وقناعات عشّشت فى أذهان البسطاء والمثقفين على حدّ سواء وأصبح كل تفكير سليم وعقل منطقى يقدّم الأشياء كما يراها ويسمّى الأشياء بمسمّياتها مُدانا مسبقا وأصبحت المجاملة والمصانعة، وهى تعابير مهذبة عن النفاق، العملة السائدة والرائجة فى المجتمعات العربية الإسلامية الّتى تخاف الكشف والتعرى (استر ما ستر الله) وطعم الخطيئة يعاشر أحدنا إلى آخر يوم فى حياته فهو لا يعرف الاعتراف، تلك العملية التنفيسية الغريبة عن حضارته وثقافته الّتى تمارس مفهومها للخطيئة بطريقة بعيدة كل البعد عن مفهومها لدى الغرب الّذى صدر لنا المسرح مع جملة وارداتنا.

الآفـــاق

لن أطيل حديثى عن الآفاق مثلما تكلمت عن الواقع، لأن هذه الآراء مجرّد مقترحات إذا سمح أصحاب القرار بأن يستمعوا إليها. لا شك أن وضعية مسرحنا لا تبعث على الارتياح رغم ما يبدو إلى البعض من رخاء باد على سيرورة الفعل المسرحى بتونس وخاصةً تلك الجوائز الّتى تتحصل عليها بعض العروض هنا وهناك. مسرحنا مريض مثل كل مسارح العالم، ولكن مرضه متأت من المشتغلين به أساسًا الّذين كبّلوه بعدّة قيود وحرموه لذّة الإبداع بإغراقهم إيّاه فى مستنقعات اختلط فيها الحابل بالنابل أى لا تعرف من يفعل ماذا؟

إيجاد الاختصاص

لاشكّ أن عصرنا هو عصر الاختصاص، عصر ابتعد فيه الفنان عن أن يأخذ بكل شىء من طرف على حدّ تعبير الجاحظ، وأصبح كل فنان يبدع فى اختصاصه الضيّق. نحن فى تونس وفى المسرح تحديدا لا نؤمن بهذه المسألة فالممثل يتصدّى للكتابة والإخراج، والمخرج للكتابة والتمثيل والديكور، والنجار يتصور الديكور فاختلطت الأشياء وضاع الاختصاص فى زحمة الفوضى والاضطراب، فضاعت مهن واختفت أخرى وكانت النتيجة عقما فى العديد من العروض المسرحية التونسية. تعرف كل مسارح العالم الأطراف المتدخلة فى العرض، فالكاتب له مجاله، والسينوغرافى له رؤيته الجمالية والفكرية والممثل له أداءاته ولغاته والموسيقى له إيحاءاته وعوالمه ومصمم الملابس له قراءاته للشخصيات ومهندس الإضاءة يتناغم مع جدلية الخفاء والتجلى والمخرج له استراتيجيته فى هندسة الأجزاء المكوّنة للعرض وعناصره وهكذا تتحدد الضوابط وتتطور الاختصاصات وتكون النتيجة خيرًا على الإبداع المسرحى فى هذه الربوع من خلال عملية المزج الكيمياوى لكل تلك الاختصاصات لتقديم عرض جيد.

يقودنا الاختصاص من خلال تحديد الأطراف المتدخلة فى العرض المسرحى إلى إعادة القيمة للكاتب وإلى النص المكتوب باعتباره مدونة قيم ومنظومة علامات معرفية ذات حقول دلالية يستطيع النقاد الغوص فى أعماقها وتركها إرثا أدبيا فنيا جماليا للأجيال القادمة فنكوّن بذلك رصيدا من النصوص يكون متعة ولذة لأجيالنا القادمة تتفاعل معه وتتعامل الأجيال القادمة من خلال المناهج الدراسية (غياب النصوص المسرحية من الكتب الدراسية التونسية بعد بولعراس والمدنى).

محاولة إقناع رجال المسرح التونسيين بالدعوة إلى إيجاد الاختصاص يلاقى معارضة تؤجّجها الرغبة فى الإفادة ماديا – حتّى انتشرت ظاهرة مسرح الأزواج– فى الاقتناع بهذا الرأى لذلك ننادى بالالتجاء إلى الردع من خلال ربط دعم الدولة للإنتاج المسرحى بضرورة تشريك المختصين فى عملية الإنتاج المسرحى، وعلى رأسهم الكاتب، الّذى يبقى عمله وثيقة أساسية ورئيسية فى عملية التوثيق للإنتاج المسرحى فى بلادنا.

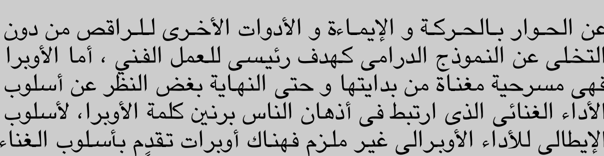
ويمكن أن نطور عملية الردع هذه ونعمقها من خلال فرض الكاتب على المسرح الوطنى باعتباره مؤسسة وطنية تشرف على حظوظ نشر المسرح بالبلاد التونسية إنتاجا وتسويقا والّذى تحول فى نهاية المطاف إلى مؤسسة إنتاج مثله مثل أى فرقة مسرحية عمومية محترفة (فرقة مدينة تونس رغم الفارق فى الإمكانات).

يمكن أن نطالب بفرض قسط من ميزانية المسرح الوطنى لشراء حقوق تأليف النصوص المسرحية ونشرها والحرص على إدخالها إلى المكتبات العمومية المنتشرة والحمد لله فى كافة أرجاء البلاد.

وفى الختام نتساءل عن دور لجنة التوجيه المسرحى، من توجه هذه اللجنة؟ وماذا توجه؟ أغلب أعضائها محالون إلى التقاعد وثقافتهم المسرحية محدودة تجاوزها الزمن (جلّهم من خريجى مدرسة التمثيل العربى) وآفاق أغلبهم محدودة بحيث لا يستطيعون صياغة رؤية واضحة عن الأعمال الّتى يشاهدونها ومدى ضرورة إعادة الاعتبار إلى الكاتب وإلى النص المكتوب باعتباره مدونة هامة للرموز والعلامات لأى عرض مسرحى مهما كان فيه الملفوظ هامشيا.

لعلنا بهذه الملاحظات البسيطة نكون قد لامسنا بعض مشاكل الكتابة المسرحية التونسية الّتى هى كتابة أدبية ومادة للعرض إذ يمكن مهما كان الكاتب بعيدا عن الإعداد الركحى والنظرة الإخراجية إلاّ أنّ حوارا بين الكاتب والمخرج يمكن أن يعطى نصا ذا قيمة أدبية عالية وفى نفس الوقت مادة قابلة للعرض ولنا تجارب وقعت بين بولعراس وبن عياد أعطت « مراد الثالث » وبين ا لسويسى والمدنى أنتجت «ديوان الزنج».

■ محمد عبازه





■ أحمد الحناوى

عن الحوار بالحركة و الإيماءة و الأدوات الأخرى للراقص من دون التخلى عن النموذج الدرامى كهدف رئيسى للعمل الفني ، أما الأوبرا فهى مسرحية مغناة من بدايتها و حتى النهاية بغض النظر عن أسلوب الأداء الغنائى الذى ارتبط فى أذهان الناس برنين كلمة الأوبرا، لأسلوب الإيطالى للأداء الأوبرالى غير ملزم فهناك أوبرات تقدم بأسلوب الغناء المحلي للبيئة ، مثل الأسلوب الروسى أو الهندى مثلاً وحتى موسيقى الجاز و البلوز تم تقديم أوبرات في إطارها و من ثم ليس هناك ما يمنع من تقديم أوبرا باللهجة المصرية و بأسلوب الأداء المناسب للذوق المصرى ، و في هذه الحالة يكون المسرح بكل إمكاناته من إضاءة وديكور و حركة إلخ ... هو بيئة مهيأة لتقديم عمل مصاغ في الأصل صياغة موسيقية .

من هنا يتضح أن قنوات الاتصال و التلاقى بين كل من الموسيقى و المسرح مفتوحة فكل منهما قد يكون أداة تساعد في تقديم الآخر دون تجاوز، فالعلاقة تبادلية تفيد دائماً في مجال الإبداع ، و لا يحدث الاشتباك أو الاختلاف حول تصنيف عمل فنى ما إلا ما بين المسرح الغنائى و الأوبريت ، و هنا سيكون لنا حديث آخر.

الافتعال

contrived

توصف به الشخصية، أو الحادثة، أو النهاية التى يصطنعها المؤلف دون أن يسوق عوامل إقناع أو معقولية كاملة. ومن ثم نقول : هذه شخصية افتعالية، وهذا حدث افتعالى، أو مفتعل.

المسرح المصرى.. بين الذاكرة المهووسة والذاكرة المفقودة.. يا قلبى لا تحزن!

■ حاتم حافظ

قال أوديب الملك (وليس أوديب الشاب) للعراف الأعمى ترزياس، حين قال بأنه سبب الطاعون الذى باغت المدينة: "لقد أقبلت أنا الذى لم يكن يعلم شيئاً فاضطررت تلك الهولة إلي الصمت.. ألهمنى عقلى ذلك الجواب، ولم توحه إلىّ الطير".

إنه أوديب الملك، المهووس بنفسه، وبقوته.. ما كان ليقول هذا الكلام حين كان شاباً تائهاً.. أما الآن، بعد أن اختبر قوته العضلية بقتله الرجل عند مشارف المدينة، وبعد أن اختبر قوته الذهنية حين واجه الهولة، فقد صار مهووساً، وامتلك حتى النهاية ذاكرة مهووسة، حتى وإن لم يكن قادراً على معرفته نفسه!

يعرف (الهوس) بأنه استحواذ فكرة ما على الشخص وهو يشبه الهواجس المرضية، إلا أن هواجس الهوس عادة ما تتركز حول العظمة والقوة، مما يجعل الشخص المهووس يعتقد أنه قادر على كل شىء.. بدءًا من الغزوات الجنسية وحتى الانقلابات العسكرية.. وهو وإن كان يستند فى ذلك على خبرات كخبرات أوديب، إلا أن الهوس يفقد المهووس قدرته على الاستبصار، ذلك ما كان يفتقده أوديب فى مواجهة العراف!، فقد سيطرت عليه ذاكرة مهووسة أو استحوانية منحته تصوراً مغلوطاً عن نفسه، تصوراً يرتبط بأفكار القوة والتفوق، بل والاستئثار بهذه القوة وذلك التفوق دون العالم الكبير الذى ينتمى إليه.

أم فقدان الذاكرة فسواء كان هستيرياً أم اختيارياً وجودياً، فهو يفقد الشخص تواصله مع تاريخه، حيث يحيا فى مضارع مستمر، فيغيب عنه أن الحاضر ابن شرعى للتاريخ كما يقول الأستاذ هيكل.. فالذاكرة المفقودة - إذن - تنفصل عن ماضيها، وتفلت من سياقها التاريخي، وتبحث دوماً عن وجودها فى (الآن) الذى لا تتجاوزه.

وفى تصورى أن أحد أهم أزماتنا الثقافية بعامة، وأحد أهم أزماتنا المسرحية بخاصة هى الحيرة والتشتت بين ذاكرة أوديبية مهووسة، وذاكرة غرائبية مفقودة.

لذا فقد أهدر المثقفون جهداً كبيراً فى معارك طويلة الأمد حول مدى أهلية الظاهرة المسرحية فى مصر والدول العربية، وصار السؤال حول الظاهرة المسرحية أصيلة هى أم وافدة من الغرب، سؤال يتعلق بالمصير، أو هكذا كانوا يعتقدون.

أما أصحاب الذاكرة المهووسة فقد استندوا فى تأكيدهم على أصالة الظاهرة المسرحية على بعض الأشكال الأدبية كالمقامة، والملحمة، والقصص الشعبى، وعلى بعض الأشكال التمثيلية كالأراجوز، وخيال الظل.. إلخ.

أما أصحاب الذاكرة المفقودة فقد عابوا على العقلية العربية تركيبتها وافتقادها للعقل التحليلى.. إلى آخر هذه المغالطات.

ورغم ميلى الشخصى إلى أن العرب لم يعرفوا المسرح إلا حديثاً، بدليل الدهشة التى أصابت الجبرتى مثلاً وارتباكه فى وصف المسرح الذى أتت به الحملة الفرنسية، وهو ارتباك شاركه فيه الطهطاوى حين شاهد العروض المسرحية فى فرنسا، كذلك الارتباك الذى وقعت فيه مجلة (وادى النيل) فى كتابتها عن الأوبرا والكوميدى فرانسيز إبان افتتاح قناة السويس.

رغم هذا، فإن السؤال المهم هنا، هو لماذا نطرح هذه القضية أصلاً. بمعنى، ما الذى كنا بحاجة إليه حين شُغلنا بالسؤال عن المسرح؟ لماذا دافع ويدافع أصحاب الذاكرة المهووسة بشدة عن أصالة المسرح كدفاعهم عن أن أول من اخترع الطائرة هو عباس ابن فرناس!!؟

أما السؤال الأهم - فى تصورى - هو: لماذا لم تقم الدنيا وتقعد إلا بعد سنوات طويلة من حضور الظاهرة المسرحية فى مصر؟ لماذا غابت هذه المناقشات والمشاحنات الساخنة عن الخطاب النقدى العربى طوال سنوات وسنوات؟ أرى من الضرورى هنا أن أقتبس بعض النصوص النقدية الخاصة بالمسرح، والتى تنتهى إلى الموسم المسرحى 1922 أى بعد حوالى سبعة عقود من بداية المسرح العربى المؤرخ لها عادة بعام 1848 حين قدّم مارون نقاش مسرحيته المستعارة من بخيل موليير.

كتبت جريدة (المنبر) فى عددها الصادر يوم الثلاثاء الموافق 3 يناير 1922: «رواية الزوبعة رواية مصرية عصرية شيقة يراع كاتب مصرى قدير، وعنوانها يدل عليها، تفيض حماسة ووجداناً، فيها من آيات الوطنية الحقة ما يثير العواطف ويهز أوتار القلوب، وضعت مناسبة لحالتنا الحاضرة". وهذا محمود كامل يكتب فى جريدة (المضمار) يوم الجمعة 20 يناير 1922 « انه لفرق شاسع وبون واسع بين حالة التمثيل - ذلك الفن الجميل - هنا فى بلادنا المصرية وهناك فى البلاد الغربية. هنا يتهافت الشباب على شراء تذاكر التمثيل الهزلى الخليع - إن صح أن يسمى تمثيلا - وهناك التمثيل يكشف حقيقة الأشياء".

لم توجد أية إشارة إلى ضرورة خلق مسرح عربى ليوازى المسرح الغربى، بل إن مسرحية الزوبعة وصفت بأنها آية من آيات الوطنية، وبأنها مناسبة لحالتنا الحاضرة، رغم أنها تتخذ من الشكل الغربى للمسرح قالباً. أما محمود كامل فلم يعلق إلا على خلو فن المسرح من جوهره ودافعه فقط، دون الخوض فيما إذا كان المسرح نبتة تنتمى إلى الشرق أو إلى الغرب!

والسؤال: متى بدأ اللغط على الساحة النقدية المسرحية، ولماذا هذا التشتت بين ذاكره مهووسة تدعى التفوق والاستئثار به، وبين ذاكرة مفقودة تغترب عن واقعها وتقفز عليه.

فى تصورى أن ذلك حدث مع بداية المد القومى فى الخمسينيات والستينيات من القرن الماضى. ومع بداية "فوبيا" الغرب التى أصابتنا. هذا ما دعا توفيق الحكيم إلى أن يعيد النظر فى تنظيراته الأولى فيخرج علينا بكتابه (قالبنا المسرحى)، وهذا أيضا ما دفع بيوسف إدريس ليطأ أرض المسرح فى (نحو مسرح عربى).

الأزمة بدأت - إذا - مع بداية الوعى بوجود الآخر - الغرب باعتباره عدوا، ومع تمديد هذا الوعى منذ عام 1967 وحتى الآن، تم إفراز أصحاب الذاكرة المهووسة من جهة، ومن جهة أخرى بالغ الكثيرون تحت وطأة شعورهم بأنهم قد غلبوا، فى أن يقلدوا الغالب - الغرب ففقدوا ذاكرتهم رويداً رويداً.

والمفارقة هو نجاة تيار كامل فى المسرح المصرى من لغط هؤلاء وهؤلاء، تيار يتجاهله الباحثون وكأنه لم يكن، رغم أنه يعتبر الخطاب السائد منذ بداية المسرح فى مصر وحتى الآن، وهو التيار الذى يمتد من يعقوب صنوع إلى فؤاد المهندس ماراً بعلى الكسار ونجيب الريحانى وعبد المنعم مدبولى.. وهم صناع المسرح الأكثر تصالحاً مع الواقع. التصالح بمعناه الإيجابى (الأكثر جماهيرية، والأكثر نجاحاً فى خلق دراما مصرية بشخصيات أراجوزية ومولييرية معاً) والتصالح بمعناه السلبى (حيث لم يسع أى منهم للتصادم مع الواقع بغرض تغييره).

اللافت للنظر، أن أحداً ممن شاهدوا يعقوب صنوع فى نهاية القرن التاسع عشر، قد شعر بالاغتراب حين كان يشاهد (غندور مصر) أو (البنت العصرية) أو (أبو ريدة وكعب الخير). لقد نجح صنوع فى أن يخلق مسرحاً مستلهماً من (الفورم) الغربى الذى لم يكن يعرف غيره، ولكن بموضوعات مصرية اجتماعياً وسياسياً وبشخصيات هى مزيج من أقرانها فى كل المسارح الشعبية فى العالم، ومن الأنماط المولييرية النمطية، ومن الشخصية الأراجوزية المصرية، كما - وهذا هو الأهم - قدم مسرحياته متبعا آليات الفرجة الشعبية المصرية بداية من عدم الاعتداد بأفكار مثل الحائط الراجع والإيهام.. إلخ، ونهاية بتعديل مسار الأحداث حسب رغبة الجمهور وتبعاً لردود أفعالهم فى فعل التلقى.. حتى أثناء العرض نفسه، ولذا فقد كان صنوع الأكثر شعبية وجماهيرية ونجاحاً فى عصره.

وهذا هو الدرس الذى تعلمه تلاميذه من الكسار والريحانى وحتى محمد صبحى، ففى رأيى أن هؤلاء يشكلون تياراً متصلاً فى المسرح، تيار يتجاهله النقاد على اعتبار أنه غير جديد بدراستهم ونظرياتهم المتقعرة.. ولكن فى تصورى أن هذا التيار فى حاجة لأن يقرأ قراءة جادة تستوعب أسباب نجاحه وجماهيريته وتآلفه مع جمهور لم يشعر يوماً بأن أصحابه يقدمون مسرحاً غربياً غريباً عنهم.

وفى المقابل، فرغم رسوخ تنظيرات المسرح العربى فى التاريخ لفترة طويلة، فإن فشلها - الجدير بالاعتبار - يدلل على زيفها، فقد كانت تفتقد إلى حدس صنوع ولياقة المدبوليزم التى لن يرضى عنها النقاد أبداً.

لقد فات النقاد أن خيال الظل اليوم قد يكون أكثر اغتراباً من شكسبير، حتى عن بيئته الأصلية.

وأخيراً فإن ما فقدناه بسبب تجاهل هذا التيار هو ما أوقعنا فريسة أصحاب الذاكرة المهووسة وأصحاب الذاكرة المفقودة، وفى رأيى أن الخسارة الأكبر التى تكبدناها قد تسبب فيها النقاد، فالنقاد المتحذلقون قد أفسدوا المسرح.



● الممثل الشاب "مصطفى عبده" يشارك حالياً فى بروفات العرض المسرحى "الحب والسلام" للمؤلف إبراهيم الحسينى والإخراج لكرم أحمد، تقدمه فرقة مركز الفنون التابعة للشباب والرياضة والعرض يتم تقديمه خلال الفترة القادمة ضمن العروض المشاركة فى مسابقة المسرح التى ينظمها المجلس الأعلى للشباب العام الحالى.



سور الكتب

المسرح فى الوطن العربى

■ تأليف د. على الراعى

الملاحظ لواقع الوطن العربى يستطيع أن يدرك بسهولة ، أن الأنظمة العربية عادة ما تفرقها السياسة، بينما يسعى الفن دائما لإصلاح ما أفسدته ويلم الشمل من جديد، ولأن المسرح أبو الفنون جميعها ولأنه الأكثر تأثيرا فى واقع الشعوب وتاريخها، تأتى أهمية هذا الكتاب الذى بين أيدينا وعنوانه « المسرح فى الوطن العربى» للكاتب د. على الراعى والصادر عن سلسلة عالم المعرفة.

.. الكاتب يقدم أكثر من مجرد نظرة عابرة للمسارح العربية بل إنه يتيح إطلاله عميقة على المسرح فى أقطار متعددة فيمنح للقارئ قدرة على التجوال بين أنحاء الوطن الواحد ليدرك فى كل مرة أنه لايزال بين أهله يحمل نفس الهموم ويشعر نفس الآلام ويسعى إلى ذات الأمل.

التراث

يستهل الكاتب نصه بالحديث عن التراث المسرحى فى العالم العربى ، فالمسرح ليس مولودا شيطانيا نجم عن اتصال الشرق بالغرب المتقدم فى العصر الحديث وإنما تمتد جذوره إلى أبعد من ذلك حيث ظهرت بوادره فى العصر العباسى، فى بلاط الخلفاء والأمراء، وقد اعتبر الكاتب أن الحكائين المنتشرين فى ذلك الوقت، فنانون مسرحيون من طراز ممتاز فلا أحد يكتب لهم شيئا وإنما تلتقط عيونهم الحادة خصائص البشر ومعايب الأفراد فيجمعون هذه الخصائص والمعايب فى شخصية كلية ومركبة، والأكثر من ذلك أن الموهبة المسرحية ظهرت لدى الخلفاء أنفسهم ومنهم المتوكل الذى كان يريد ذات مرة أن يقيم احتفالاً بالورود ولم يحن فى ذلك الوقت أوانها فأمر بسك خمسة ملايين درهم من الوزن الخفيف وطلب أن تصبغ بالألوان، الأسود والأصفر والأحمر وأن يترك بعضها على لونه الأصلى، ثم انتظر حتى كان يوم فيه ريح فأمر أن تنصب قبة لها أربعون باباً فأصطبح فيها والندماء حوله، وعلى الخدم- وعددهم سبعمائة – أقبية جديدة وقلنسوات لكل منها لون يغاير سائر الأقبية والقلنسوات وأمر المتوكل إذ ذاك بنثر الدراهم كما ينثر الورد فكانت الريح تحملها لخفتها فتتطاير فى الهواء، كما يتطاير الورد..!

وبهذا تم للخلفية الفنان والمخرج المسرحى ما أراد.

ويواصل الراعى أمثلته المتنوعة التى استقاها من التاريخ ليدلل على النظرة الرفيعة لهذه الفنون فى العصر العباسى، ويستعرض كيف استمرت هذه العروض التمثيلية فى مصر الفاطمية بما فيها عروض خيال الظل وما نالته من نضج فنى بانتقالها إلى ابن دانيال فهو – كما يرى الكاتب – جعل دراما المقامة مسرحاً حقيقياً له نظرية واضحة وممارسة ، كما كانت له نظرة جادة من وراء الهزل أضفت على مقصوصاته حياة خاصة أضافت إلى الدمى بعدا ثالثاً فجعلتها أشبه بشخصيات إنسانية حقيقية تتحرك على المسرح.

وقد كانت معرفة المصريين بمسرح خيال الظل سبباً فى تهيئة مصر أكثر من غيرها من البلاد المجاورة لتقبل فكرة المسرح.

أما المرحلة الثانية لتطور المسرح فتمثلت فى المسرح الشعبى البشرى حيث كان الممثلون يقومون بعرض مسرحهم فى العراء وكان فنهم نابعاً من البيئة الأصلية ومعبراً عنها وخالياً من أية مؤثرات أجنبية ويدلل الكاتب هنا بنماذج من المسرح المعروض فى ذلك الوقت ومنها الفلاح عوض، الجمَّال الغفير والسائح ، وكلها نماذج تتصل بالواقع المحلى وتجسد صورة حقيقية للمجتمع المصرى، وفى المغرب ظهرت بعض النماذج المشابهة منها مسرح الحلقة ومسرح البساط وسلطان الطلبة كما أن طقوس الزار الجماعية فى العديد من الدول العربية كانت مفعمة بالروح المسرحية.

المسرح فى مصر

فى عام 1847 أخرج مارون النقاش أول تجربة مسرحية له « البخيل» وقد استوحاها من موليبيرد ون التفات إلى التراث الشعبى، لذا اعتبر كاتبنا أن هذا الميلاد ليس سوى ميلاد مؤقت أو مجرد انبثاق للوجود وعلل ذلك التأثر بالغرب، باعتقاد مستوردى هذا المسرح فى أنه الشكل الوحيد الموجود، ولأنهم أرادوا أيضا رفع الأمة وتهذيبها وإمتاعها وجعلها قطعة من الغرب المتمدن وإن كان ذلك لم يمنع مارون نقاش – الرائد الأول للمسرح – من أن يزيد مسرحه فكاهة لجذب الناس إليه. أما الرائد الثانى « أبوخليل القبانى» فلم يعتمد على النص الأدبى أساساً للمسرحيات التى كتبها وإنما التفت إلى الغناء والرقص والقصص والسير الشعبية فى حين اطلع يعقوب صنوع «الرائد الثالث» على موليبير وجلدونى وشريداك، كل فى لغته الأصلية واستعان بالغناء الشعبى فى مسرحه الذى كان يصور الحياة الاجتماعية ويناقش قضايا الظلم الاجتماعى وهكذا اشتملت مسرحياته على الأثر الأوروبى والأثر الشعبى معاً فكانت أكثر نجاحاً وأقرب للناس واستمرت التجارب المسرحية تمضى فى أحد هذه الدروب الثلاثة حتى ظهر الكاتب المحلى الذى أنتج مسرحية صدق الإخاء «إسماعيل عاصم» تلك المسرحية التى أخذت شكلاً فنيا وسطا بين المقامة والمسرح وتناولت هموم المجتمع وعيوبه ثم توالت بعدها المسرحيات المحلية لكتاب آخرين مثل فرح أنطون وإبراهيم رمزى ، ومحمد تيمور وتوفيق الحكيم.

واستمر الازدهار بظهور شخصيات بارزة كان لها أثر كبير على المسرح المصرى مثل الشيخ سلامة حجازى والشيخ سيد درويش وجورج أبيض وغيرهم.

ثم ينعطف بنا الكاتب إلى ثورة يوليو وما أتاحته من مناخ مسرحى ممتاز برز فيه كتاب متميزون منهم نعمان عاشور ويوسف إدريس وألفريد فرج وسعد الدين وهبة وقد أتاحت وزارة الإرشاد- والتى تحولت إلى وزارة الثقافة – لمصر أن تصبح مركزاً للإشعاع، ويؤكد الكاتب أن هذه الحقبة طرحت تساؤلاً مهماً وهو هل المسرح عربى أم غربى ، شعبى أم يوجه للنخبة وقد أجاب يوسف إدريس على هذا التساؤل – كما ورد بالكتاب!

«فجأة صاح يوسف إدريس: المسرح الذى نقدمه يعتمد الصيغة الغربية المستوردة ، الصيغة اليونانية وهى غريبة علينا وعلى جماهيرنا بصفة خاصة ، ومن الواجب أن نبحث عن شكل عربى للمسرح عرفته جماهيرنا بالفعل واستجابت إليه».

ولعل أهم المسرحيات التى أفرزتها هذه الفترة هى الفرافير ليوسف إدريس . «ياسين وبهية » لنجيب سرور. ليالى الحصاد لمحمود دياب ، اتفرج ياسلام لرشاد رشدى كوبرى الناموس التى يقول عنها الكاتب. يلفت الانتباه فى هذه المسرحية رؤية البعد السياسى فى مسرح سعد الدين وهبة وهو يتخلق أمامنا فى بطن المسرحية الاجتماعية.

كذلك ازدهرت المسرحية الشعرية لأحمد شوقى وإن كان أغلبها شعراً غنائيا أكثر منه شعراً درامياً.

ويطرح الكاتب فكرة ازدهار المسرح المصرى حتى أواسط الستينيات بفضل المناخ الثقافى الذى خلقته الثورة وبفضل الأجهزة الثقافية التى هيأتها غير أن المسرح الجاد الذى رعته الدولة وغذته من كل سبيل ما لبث أن وجد نفسه يواجه عقبات كثيرة أولها موقف المتاجرين بالمسرح القدامى منهم والجدد فقد كان المسرح الجاد الذى تقدمه المؤسسات الرسمية للمسرح فى مصر مسرحا تقدميا بكل معنى الكلمة وكان تعبيراً صحيحاً عن ضمير الشعب المصرى آنذاك غير أن تجار المسرح وأعداء الفكر التقدمى ما لبثوا أن تجمعوا جميعاً فى عصبة واحدة اتخذت موقفاً معادياً من المسرح التقدمى الجاد واتهمته باليسارية.

المسرح فى سوريا

ونحو سوريا يبحر بنا الكاتب لينقل صورة دقيقة للمسرح السورى الذى بدأ مع أبو خليل القبانى واستمر بجهود من جاءوا بعده وقد اعتمد المؤلف «د. على الراعى» فى صورته على ما نقلته عدسة بعض مؤرخى المسرح السورى ومنهم عدنان بن زرديل الذى أرخ لأشكال مسرحية سورية مختلفة منها فن القراقوز ومشاركات جورج دخول فى عروض مسرحية متنوعة عبر المقاهى والمسارح وقد كانت هذه العروض تتألف من الغناء والرقص والفكاهة.

ويستدعى الكاتب ما كتبه رياض عصمت راصداً لنهضة المسرح فى سوريا معتبراً أنها بدأت على يد رفيق الصبان وشريف خزندار اللذين عادا إلى سوريا من فرنسا بعد أن تدربا على أيدى الفنانين جان لوى بارو وجان فيلار.

ويرى المؤلف أن الفنان المسرحى سعد الله ونوس افتتح بمسرحيته «حفلة سمر من أجل حزيران» عهداً جديداً فى المسرح السورى،ثم تلاها بمغامرة رأس المملوك جابر، ومسرحية الملك هو الملك، التى يعدها الراعى أعذب ارتشافة ارتشفها كاتب مسرحى من إرث ألف ليلة وليلة.

وآخرون كثيرون أثروا بإنتاجهم المسرح السورى منهم مصطفى الحلاج والكاتب ممدوح عدوان ووليد إخلاصى.

المسرح فى لبنان

يقول كاتبنا عن لبنان إنها صدرت الجزء الأهم من فن المسرح إلى مصر فجاءت من قبلها أشهر الفرق المسرحية ووفد أشهر الكتاب والممثلين المسرحيين أما الساحة اللبنانية نفسها فقد خلت من التمثيل العام الموجه للناس وتقوقعت حركة المسرح فى أحضان المدارس وفى جمعيات الهواة وعن مراحل المسرح اللبنانى يميل الراعى إلى تقسيم الكاتب عبداللطيف شرارة والذى يعتبر أن أول مرحلة تتمثل فى المحاولات الأولى لمارون نقاش ثم مرحلة الترجمات ثم ما بعد التاريخ الوطنى العربى ومرحلة الواقعية التى تلتها مسرحيات أحمد شوقى الشعرية والتى أدت إلى تراجع الواقع فى المسرحيات وتحرك شعراء لبنان للسير فى الدرب الذى ارتاده أمير الشعراء فكتب سعيد عقيل مسرحية «بنت يفتاح» ومسرحية «قدموس» وإن كان فى كلتيهما لم ينجح فى تطويع الشعر لمطالب المسرح.

وكانت أهم الفرق المسرحية اللبنانية فرقة المسرح الاختيارى والمسرح المعاصر، والمسرح الوطنى ، والفرقة الشعبية اللبنانية.

ويذكر الراعى أن النشاط المسرحى اللبنانى منذ الستينيات موجه فى الأساس للطبقة المثقفة مما جعل أمر بقائه عسيراً ، فقد كان هناك انفصال المسرح اللبنانى بين الفنان المثقف وبين الصيغ والموضوعات الشعبية وإن كان ذلك لا يمنع من وجود بعض الجوانب الإيجابية فى المسرح اللبنانى. والتى يجملها الكاتب فى : ازدهار المسرح الغنائى الذى قدمه الأخوان رحبانى وكذلك مسرح شوشو الذى استطاع رغم سخرية البعض من مسرحياته المقتبسة من مسارح البولفار فى باريس أن يجذب من خلال البعد الكوميدى والإنسانى جمهوراً عريضا فامتلأ مسرحه بالناس وهذا ما يعد مكسباً ثمينا لأية حركة مسرحية خاصة إذا كانت ناشئة.

المسرح الفلسطينى

ينتقل كاتبنا إلى فلسطين ليتأكد عبر مصادره أن الانتداب لم يشجع النشاط المسرحى الفلسطينى ومع ذلك قام كتاب مسرحيون فلسطينيون بتقديم عدد لا بأس به من المسرحيات حتى حدث الاستيلاء الصهيونى على الأرض فقد أدت هذه الكارثة إلى تشتيت شمل فنانى المسرح الفلسطينى وذهاب أغلبهم إلى الأردن ومكوث بعضهم فى فلسطين متخلين عن نشاطهم المسرحى إلا أنهم عاودوه بالتعاون مع اليهود الناطقين بالعربية والنازحين من مصر والعراق.

أما الكتاب الفلسطينيون فقد كتبوا مسرحا يهدف إلى استنهاض همة الأمة العربية ورغم صرامة الرقابة من قبل سلطات الاحتلال لم يحل ذلك دون أن تلعب المسرحية السياسية دورها فى تنبيه الناس لضرورة محاربة الصهيونية وعدم بيع الأراضى لليهود.

ويواصل د. على الراعى متابعته لتطور المسرح الفلسطينى فيرصد أثر قيام الثورة الفلسطينية على حركة المسرح حيث تأسست جمعية المسرح العربى الفلسطينى وكانت تهدف إلى التوعية بالقضية الفلسطينية وعرض تجارب الثورة النضالية على المسرح وإحياء التراث الثقافى الفلسطينى وقدمت عروضها على مسارح كثيرة فى العواصم العربية ومنها شعب لن يموت إخراج صبرى سندس والطريق تأليف وإخراج نصر الدين شما وحفلة من أجل حزيران من تأليف سعد الله ونوس وإخراج علاء الدين كوكش.

وفى القسم الثالث من الكتاب يتعرض الكتاب للمسرح فى الخليج العربى ابتداء من العراق التى وجدت محورها المسرحى بعد زيارة فرقة جورج أبيض حيث تسبب هذا الفنان فى تغيير نظرة الناس إلى فن المسرح ورفع مستوى الهواة العراقيين الذين عملوا فى هذا المجال ورغم ذلك فالمسرح فى العراق لم يكن وليد تلك السنوات وإنما كانت له جذور فى التراث العراقى تمثلت فى فرق التمثيل الدينى والشوارعى التى كانت تقوم بتمثيل مأساة الحسين، أما الكويت فقد عرفت المسرح كنشاط تعليمى وتثقيفى عن طريق فرق المدارس وبجهود الفنان محمد الرحيب وتشجيعه للفنان محمد النشمى بزغ فن المسرح الموجه إلى جمهور عريض.

وإلى ليبيا انعطف كاتبنا فى رحلته الطويلة ليفاجئنا بإنتاج مسرحى كبير يراه مثيراً للدهشة والإعجاب وقد استشهد الكاتب بمسرحية عبدالله القويرى «الصوت والصدى» وما كتبه المهدى أبو قرين «ذريعة الشياطين» والتى وصفها بأنها شديدة الالتصاق بالواقع الليبى.

وفى تونس رصد الكاتب بداية معرفة أمراء الدايات والبايات بالمسرح الإيطالى منذ القرن الثامن عشر بفضل توافد الفرق الإيطالية على قصورهم فى حين ظل التونسيون العاديون حوالى قرن ونصف القرن قبل أن يشهدوا المسرح والتمثيل فى بلادهم وقد تأثرت تونس كثيراً بالفرق المسرحية الوافدة من مصر فقد زارها الفنان جورج أبيض وفرقة الشيخ سلامة حجازى وفرقة رمسيس. جراء هذا التأثر نشأت بعض الفرق التونسية لكنها كانت سريعاً ما تذوى وتختفى.

إلا أن الموقف تغير تغيراً درامياً بعد الحكم الوطنى فقد اهتم به كثيراً الحبيب بورقيبة ولعل أهم المسرحيات التى ظهرت فى ذلك الوقت مسرحية المراد الثالث للحبيب أبو الأعراس، رأس الغول والحلاج لعز الدين المدنى».

ومثلما كان تأثير الفرق المسرحية المصرية فى العراق وفى تونس كان ايضاً فى الجزائر والمغرب وإن كانت المغرب قد حظيت بتراث ثرى ملىء بالأشكال المسرحية مثل مسرح البساط والحلقة وسلطان الطلبة.

نهاية الكتاب ممتع وبه الكثير من المعلومات المفيدة والشيقة للقارئ العربى بصفة عامة ولدارسى المسرح ومتخصصيه بصفة خاصة فهو يعتبر إضافة موسوعية عن المسرح فى الوطن العربى لا غنى عنها..

■ عرض: نشوة أحمد

الزار ومسرح الطقوس

عفاريت الزار تصنع مسرحًا!

■ المؤلف : د. عادل العليمى ■ الناشر : الهيئة العامة للكتاب

نادرًا ما تتعرض الدراسات الأدبية والعلمية إلى بعض الطقوس الشعبية التى تتغلغل داخل كيانات الشعوب وعاداتها وتقاليدها، وقد تتعرض هذه الدراسات إلى تسجيل هذه الظاهرة أو تلك، فنجد الباحثين يتعرضون إلى ظاهرة العديد أو الندابات، وهن اللواتى يقدن النسوة فى الجنائز من خلال كلمات تعبر عن ظاهرة الموت والفراق، ويعددن محاسن الشخص الذى رحل. أو ظاهرة الميلاد والاحتفاء بالمولود وما تحمل هذه الطقوس من أغان شعبية تحمل فى باطنها دلالات الفرح والسرور للعائلة أو القبيلة أو القرية... أو ظاهرة الموالد، هذه الاحتفالية الكبرى وما يواكبها من طقوس دينية وغيرها، ومن ضمن هذه الطقوس الشعبية التى تعد شكلاً دراميًا من أشكال التراث الشعبى الذى يحيا بداخلنا حتى الآن "الزار"، وقد يختلف عن الأشكال الأخرى من حيث الرؤية الدرامية والمكان والطقوس التى تتكون منها هذه الظاهرة.

والكتاب الذى نحن بصدد قراءته "الزار ومسرح الطقوس" للكاتب "د. عادل العليمى" حاول أن يتعرض لهذه الظاهرة من بدايات مراحل تكوينها وميلادها وما يصاحب هذه الظاهرة من طقوس يعيشها الفرد أو تعيشها المجموعة داخل مكان الفعل المسرحى (تجاوزًا). من خلال العناصر التى تتكون منها هذه الظاهرة على مر العصور وارتباطها بالمسرح كشكل فنى درامى وإن اختلف المضمون واختلفت الرؤى.... وعندما نتوقف أمام تعريف أو معنى كلمة "زار" نجد أنها كلمة غير عربية وهى لفظ «أمهرى» معناه عند الأحباش "شر ينزل بإنسان ما" ويؤكد الباحث أن الزار كفعل هو مصطلح يطلق على حفل ذى مقومات خاصة يستهدف طرد الأرواح أو استرضاءها، ويتم ذلك من خلال تقديم الأضاحى والقرابين، وأداء بعض الرقصات ذات الإيقاع الساخن السريع.

واعتمد المؤلف فى تعريفه للمصطلح على تعريف "د. محمد الجوهرى" له.

كما يتطرق الباحث أيضًا إلى أصل الزار قد ومولد هذه الظاهرة الطقسية مشيرًا أن الحبشة تعتبر الأرض التى نبتت فيها هذه الحفلات التى تدعى أنها تشفى الإنسان الممسوس من الجن.

وعن اعتبار هذه الظاهرة (مسرحية) يقول المؤلف إنها تأخذ شكل المسرح من حيث مكان الفعل والاندماج فى أدوار تمثيلية تعطى الإنسان حالة من التطهير النفسى الذى يعتقد معه أنه عاد إلى رشده وصحته بعد أن ألمت به نكسة من جسد آخر أو جنس آخر قد زاره...

ويؤكد الباحث أن الزار لم ينتشر فى مصر إلا بعد الفتح السودانى أى بعد عام 1820، وهناك بعض المصطلحات أو الكلمات التى تتردد فى هذا الطقس الشعبى مثل "الكودية السودانية – الشيخة المصرية" وهى المرأة التى تتوسط بين عالم الجن وعالم البشر أو بين العالم المرئى، وغير المرئى ويطلقون على الجن "أسياد"، كما يتم استخدام كلمات مثل : حجاب، تميمة، تعويذة، رقية، وكل مصطلح من المصطلحات مؤداه أن الفرد الذى يقع عليه الشر يحتاج إلى شىء يحفظه من الجن أو الأسياد الذين يتولون سيادته فى أغلب الأشياء...

تعد أغانى الزار من الطقوس المهمة فى تأثيرها النفسى على من يقع داخل المكان؛ حيث تنبعث الأبخرة من كل زوايا الحجرة أو المكان، ونتعرض هنا لأجزاء من الأغانى فنأخذ المقدمة والنهاية لطول الكلمات... "ذهب الشيطان .... حضر الرحمن بحق النبى عليه الصلاة والسلام.... دستور دراويش.... دستور يا أمة لا إله إلا الله... محمد رسول الله... ختمنا الفواتح بالناريين.... سيدنا الحسن وسيدنا الحسين..."

يقول المؤلف: سمعت هذا النص يؤدى وفقًا لقواعد الأداء المسرحى؛ فالمؤدى كان يلجأ إلى فترات الصمت، وتلوين الصوت وفقا لمعنى الكلمة أو التغيير فى الطبقات الصوتية. دون أن يعرف مؤدوه شيئًا عن الأداء المسرحى.

وتتمثل وظائف الزار التى أشار إليها المؤلف فى عدة وظائف منها الوظيفة النفسية، فهناك عشرات الأسباب النفسية التى تؤدى إلى عمل الزار؛ بل إن كل حالة على حدة لها سببها ودافعها الخاص.... منها علاج الوهم بالوهم وإشباع الرغبات، وهناك الكثير من الحكايات الخرافية التى نسمعها وتعيشها بعض النساء. بعد ذلك تأتى الوظيفة الفسيولوجية التى نجدها فى حالة الإغماء التى يحدثها "التفقير"، وهى تتألق عند درجة من صخب الطبول وعنف حركات الرقص، بالإضافة إلى الأثر العضوى والنفسى لرائحة البخور وشكل الدم ورائحته وماء الورد، وهناك الوظيفة الاجتماعية خاصة أن الزار ينتشر فى الأحياء الشعبية أكثر من أى مكان آخر، فخروج للمرأة إلى نوعية الزار مثل "زار البحر" و "زار الجبل" تعد من الرحلات الخلوية التى تشكل إعادة الحياة مرة أخرى للمرة من خلال علاج الكبت الذى تعيشه طيلة الأسبوع، أما الوظيفة الاقتصادية فتتمثل فى "النقوط" وهناك الوظيفة الجمالية التى تشكل بعدا فنيا من خلال الطقوس التى تتم مصحوبة بالموسيقى والغناء والرقص ورائحة البخور، وهذا الجو المسرحى الذى يحقق متعة نفسية وتطهيرية فى إلى نفس الوقت.

يتطرق الباحث فى الفصل الثانى إلى اعتبار الزار دراما شعبية طقسية، فالزار طقس أو مجموعة من طقوس تتم من خلال طقس أكبر وهو الزار الذى يضم كل الطقوس الفرعية.

ومع أن الزار يقوم على الفرجة ويعتمد على عناصر لغة مسرحية مرئية تجسد المادة اللفظية، فإن هذه العناصر – عناصر الفرجة الشعبية – تتجسد فى الملابس والحركة والإكسسوارات والتمثيل الإيمائى الصامت؛ هى الأساس فى عرض الزار، ويؤكد المؤلف "د. عادل العليمى" على فكرة مسرح "أرتو" عندما قام بجولة لجزيرة "بالى" بأندونيسيا ليسجل عن هذه الطقوس.

يستشهد بكلام "د. على الراعى" عندما يقول إن مسرح أرتو يسعى إلى علاجنا عن طريق وصلنا بما نتطلع إليه من صحة نفسيه وروحية؛ فكأنه حفلة من حفلات الزار يشارك فيه المريض بالأداء والاندماج بغيره، ثم يقوم من بعده فإذا هو معافى....

إن الباحث يصل إلى أن الزار دراما بدائية طقسية تعتمد على عنصر المحاكاة التمثيلى – محاكاة العروسة للجن – كما يتضمن عناصر فرجة شعبية كلغة عرض وأنه دراما شعبية، ولا يمكن مقارنته بالدراما الرسمية بقواعدها وأصولها المعروفة أكاديميًا... ثم يكمل المؤلف رؤيته فى الباب الثالث عن الزار كعرض مسرحى يحتاج إلى المكان الذى يعنى به دار العرض، وهو أحد عناصر العرض المسرحى، ثم عنصر الحركة وهى بالدرجة الأولى تتسم بطابع طقسى، أى خضوع الحركة لنظام وترتيب وتسلسل معين؛ وفقًا لبناء طقسى وهى تختلف عن الحركة فى المسرح؛ لأن فى المسرح الحركة تمثل لغة تعبيرية قائمة بذاتها بالإضافة إلى موسيقى الزار وهى تعتمد فى تركيبها على الإيقاع – دقات الطبول والدفوف والآلات الإيقاعية الأخرى – إضافة إلى ملابس الزار وهى عنصر من عناصر عرض الزار التى ترتبط بالمعتقد وبإخراج الطقس على شكل عرض، وتتعدد الملابس فى الزار، فكل جن له ملابسه الخاصة وإكسسواره الخاص؛ فضلاً عن ملابس فرق الزار والحبايب والضيوف، ثم يأتى دور الإكسسوارات؛ سواء إكسسوار الملابس أو إكسسوار الديكور؛ فهى تلعب دوراً بالغ الأهمية بل هى عنصر أساسى من عناصر العرض فى الزار ولها وظائف درامية وعملية جمالية تتعلق بالطقس وبصميم كيانه، ثم يأتى العنصر الأخير فى هذه اللعبة وهو عنصر الإيقاع فى عرض الزار؛ ويمثل الإيقاع هنا سمة العلاقات والتوافقات والاتساق العام فى عرض الزار. فآلات الإيقاع تلعب دوراً أساسيًا فى عملية التفريغ الانفعالى واستعادة التوازن النفسى.

الكتاب يقدم لنا مفهوم الزار باعتباره دراما شعبية طقسية تتجسد فى المحاكاة التمثيلية الراقصة لعالم الجن متوسلة فى هذا بوسائل عرض، قائمة على الفرجة، من مكان عرض وحركة وموسيقى وملابس وملحقات (إكسسوارات) وصيغ أدبية وشعبية من الأغانى والرقص.

■ جمال عمر

دلالة الرؤية فى مسرحية «البلد»

عرفت ربيع الكاتب من إبداعه قبل أن أعرفه شخصياً بعد ما قرأت له رواية تحت عنوان "حصار المدينة"، حيث كان عنواناً مؤقتاً قبل أن يستقر على الاسم النهائى (سوق اللبن)، إذ تعتبر أهم ما كتب، وسرعان ما وجدتنى أكتب عنها، لأننى استشعرت من خلالها أن الكاتب محمل بهموم وتطلعات مجتمعه ومولع بحبه للوطن الكبير الذى يرى عالمه بكل تفاصيله ممثلاً فى مجتمع مدينة المحلة الكبرى، ليس لأنها مدينة عمالية فقط، لكن لأن غالبية الشعب المصرى تنتمى لنفس الطبقة بحكم طبيعتها التاريخية؛ الزراعية والصناعية.

لذلك كان من الطبيعى أن تتوقد رؤية الكاتب ربيع عقب الباب باعتباره واحداً من أبناء هذا المجتمع ومشبعاً بكل ما يعانيه، خاصة وأنه اقترب من تاريخه الطويل فى النضال ضد المستعمرين وضد الحكام والمسئولين، الذين انحرفوا بتوجيهات نهضة هذا المجتمع الصناعية إلى الاستسهال والتفريط فى الأصول الأساسية للاقتصاد بحجة الإصلاح والتطوير، وما فى كل ذلك إلا إهدار يعبر عن عجز وفساد يقود من معاناة إلى معاناة أخرى، وفى ذلك أيضاً ما يذكرنا بالولد العاق المستهتر الذى ورث عن أبيه مشاريع منتجة تفتح أبوابها للناس لكى تعمل، لكنه بدلاً من أن ينميها أهملها ثم باعها بثمن بخس فبيعت معها كل القيم الجوهرية وحلت محلها الفهلوة والقفز الكاذب على حقائق النهوض والإصلاح.

هذه هى تركيبة ربيع عقب الباب التى عكست فى إبداعاته الروائية والمسرحية الصورة الحقيقية لمجتمع المحلة الكبرى، الذى هو صورة نابضة وممثلة للمجتمع المصرى، وقد مضى على درب كاتب كبير من أبناء المحلة وهو المبدع (عباس أحمد) الذى قدم لمسيرة الرواية العربيد جوهرته (البلد)، حيث - مسرح - ربيع هذه الرواية ليؤكد برؤيته الجديدة دليلاً على أن الرواية كانت نبوءة بمعاناة طويلة قد تلازم هذا الوطن قبل أن تنتفض قواه للدفاع عن مقدراته والمنجزات التى أضافوها ممثلة فى صروح إنتاجية واقتصادية، فى نفس الوقت يقدم دليلا على أن القضية مستمرة وأن على الإبداع ألا يبتعد عن استكمال ما بدأته أجيال سابقة وهو ما يفعله كل كتاب القصة والرواية بالمحلة تقريباً.

المهم أن مسرحية "البلد" تنتمى وفقا لهذا التصور للمسرح الاجتماعى، ليس فقط لأنها تعكس عالم هذا المجتمع وتتوقف أمام صور متعددة لصراعه الفردى والجماعى، لكن لأنها صاغت من منظور سياسى مقاومة أبناء هذا المجتمع مرتكزة على تاريخيته النبيلة فى صد كل أشكال الظلم والإحباط والتعدى على حقوقهم بمستويات متفاوتة.

قدم الكاتب "ربيع عقب الباب" فى هذه المسرحية إضافة جديدة تؤكد تمكنه على المستوى الفنى فى كتابة المسرحية الاجتماعية على نحو أخاذ ومعبر وقادر على نقل نبض مجتمعه من خلال لغة الحياة اليومية، وهو ما فعله كذلك فى مسرحيته "الحلم والصندوق" والتى استخدم فيها التراث استخداما جيدا فى تقديم صورة جديدة لهذا المجتمع، تمكنه من خلال منظور نقدى أكثر اقترابا من المواضع التى يجب أن يواجهها، وأن يجعل هذه المواضع فى مواجهة الحاكم أيا كان مكانه وصورته.

عبر ستة عشر مشهداً مضت مسرحية "البلد" تقدم رؤية الكاتب للمجتمع من زوايا متعددة متكئة على صراع درامى يحمل فى تخومه العاطفة الجميلة وأهميتها فى النظر لتوجيه المجتمع، كذلك صراع الخير والشر على تلك العاطفة فى صور متعددة، أيضا التحولات التى تطرأ على واقع هذا المجتمع، كذلك المخاوف التى صارت تطارد أبناء هذا المجتمع كالأشباح.

وابتداء من شخصية المنصورى - تلك الشخصية التى أضاءت أو قدمت صورة مضيئة لتاريخ مجتمع المحلة فى المفتتح وحتى الشخصيات الهامشية مثل - مزيكة - ولُبِّس...إلخ. نجد أن ضوء النفوس لم ينقطع حتى وإن انطفأ ضوء الواقع واشتدت الظلمة على أيامه.

فالصراع الذى ظل فيما بين إسماعيل ومحمد البرنس كما كان بين البرنس ومسعود وانتقل للأجيال التالية والأصدقاء والأصحاب الذين تربى كل منهم تربية مختلفة، ينتصر فى نهاية الأمر لما تحمله النفس من قيم تتجاوز حدود التطلعات الشخصية وإثارة كل ما يهدئ من الروع ويجلب الخير والأمان.

وفى ظل تواصل الأجيال يظل حلم (المنصورى) هو حلم "ربيع عقب الباب"، بأن هذا المجتمع بتاريخه هذا من حقه أن يتخلص من كل صور الظلم والمرض وأن يعم الخير.. إلخ.

يقول المنصورى: "جدودكم، اللى كانوا يخافوا العيبة، وتبهدلهم نقطة دم تنزل من جار أو صاحب، قلوبهم اتربت تحلم بمحلة طيبة حلوة، ما فيهاش فقرا، ما فيهاش ظلم، ما فيهاش افترا.. تحضن الغلابة، من كل مصر، بحرى وقبلى.." إلخ وهو نفس الحلم الممتد والذى جاء على لسان إسماعيل وهو يتحدث مع حبيبته نبوية.. (انت المحلة الحلوة، اللى نفسى تتجلى، تبقى أجمل وأجمل، نضيفة عفيفة، ما فيهاش ظلم ولا افترا، ولا ناس بتاكل عرق ناس، ولا ناس مش لاقيه، فيها البيوت منفدة على بعضها.. إلخ).

كما أن تشكيل الشخصية ليس فقط لمجرد أن تكون شخصية مسرحية، لكنه يعتمد على بناء وتاريخ إنسانى مضىء، وهو ما تجلى فى شخصية إسماعيل من أبعاد متعددة، إذ يجد كل إنسان ينتمى لهذا المجتمع ذاته فى هذه الشخصية أو بعض منها.

ورغم حصار الحلم بفجيعة الواقع إلا أن ذات هذا المجتمع لم تيأس ولم تتخل عن حلمها، فنرى الشيخ - فى المشهد الثالث - النبوءة - يرى أن الفرج قادم عبر "غمامة كبيرة حبلانة خير"، لكن النبوءة لا يمكن أن تقتصر على تخمين الشيخ، لأن قوى المجتمع لابد أن تراجع نفسها وأن تعيد النظر فى كل ما يبتعد بها عن حماية مصادر رزقها، وما يوفر للأجيال القادمة حياة أكثر كرامة وأكثر أماناً.

وإذا كان الكاتب قد قدم شخصية - محمد البرنس - على هذا النحو من الهشاشة والانكفاء على الذات فإنه لا يعنى إلا وضع المرآة أمام العيون، حتى ترى الذات صورتها فتفكر وتحدد ماذا تريد.

والدليل على أن المنصورى لم يتخل عن حضوره الطاغى على كل المتغيرات التى طالت هذا المجتمع حتى فى أصعب المواقف، والذى جسده الكاتب فى مشهد المؤامرة حين استنطق برهان - المخبر هلال - بما سمعه من العمال فجاء الكلام فى صورة استنتاجية.. (يعنى يا بيك.. حاجة كده زى احنا اللى بنتعب، واحنا اللى بنشتغل كل حاجة.. ننسج ونغزل ونصبغ.. همه بيعملوا إيه؟!) أيضا مواجهة نبوية فى المشهد الأخير (مخاض الولادة) على التوازى فيما بين إصرارها على دخول المصنع ومعاناة الوضع وهى تتذكر قول إسماعيل لها "إن المصنع ملك عماله ولازم يحسوا إنه ملكهم علشان يدافعوا عنه ولو بالدم" والمصنع هو البلد وهؤلاء العمال هم أهلها.

"ربيع عقب الباب" الروائي والكاتب المسرحي لا يقبض على الجمر فى مجال الكتابة، لكنه يصر على المشى فى دروب شائكة لينقب عما يمكنه من تجلية صورة الوطن، وجعل أبنائه ينظرون إلى أنفسهم فيما يبدعه، لذلك لم تقتصر مسرحيته على رواية "البلد" بل إنه مسرح قصصاً قصيرة للكاتبين جار النبى الحلو ويحيى مختار وله العديد من النصوص المسرحية، الروائية المخطوطة، وهو ما يؤكد ذلك الملمح فى شخصيته الأدبية، والأجمل كذلك أن ضوء – المنصورى وإسماعيل – يتجلى فى رواياته التى كتبها للأطفال ساعيا لتأسيس جيل جديد قادر على حب هذا البلد ومدرك لأهمية الدفاع عنها.

على مستوى العرض ليست هناك مسافة كبيرة بين النص المقروء والنص المعروض مجسداً للفرجة، لأن طبيعة الشخصيات - وتفاصيل الأحداث والحوار حولها بسيطة فى مشاهد تتابعية كما لو أنها قصص قصيرة كل قصة تكمل الأخرى، لدرجة أنه يمكن من القراءة الإحساس بالمشاهدة وهى خصيصة مهمة من خصائص إدراك العلاقة فيما بين النص المكتوب وبين إمكانية تحويله من نص مقروء لنص فرجة.

■ صبرى قنديل

● أمانى يوسف المعيدة بالمعهد العالى للفنون المسرحية تقوم حالياً بوضع اللمسات الأخيرة لرسالتها التى تقدّمها لنيل درجة الماجستير حول « الرؤى الإخراجية المتعددة للنص الواحد – تطبيقاً على مسرح شكسبير» تحت إشراف الفنان سعد أردش، وتستعين الباحثة فى دراستها بعدد من أهم أعمال الكاتب الإنجليزى من بينها « هاملت» و«حلم ليلة

مراسيل

د. عمرو دواره فى مواجهة مع سعد أردش

يا شيخنا إن كنت لا تعلم فتلك مصيبة وإذا كنت تعلم فالمصيبة أكبر

احترام الكبير واجب مقدس ألتزم به ليس من باب الرأفة والشفقة ولكن من باب التقدير للخبرة، وبالتالى فهى تلزم الكبير أيضا بضرورة تحرى الدقة والتحلى بالموضوعية والعمل على تحقيق فكرة تواصل الأجيال بدلا من تحويلها إلى صراع!!

أفكار كثيرة تواردت إلى ذهنى وجالت بخاطرى بمجرد قراءتى لتلك المغالطات الفادحة والأكاذيب التى جاءت بحديث المخرج الكبير سعد أردش بالعدد الثانى (2007/7/23) من جريدة «مسرحنا» حول لجنة المسرح والتى جاءت تحت عنوان «أردش ماعندوش فكرة»!! حيث أفاد سيادته فى إجابته حول فشل بعض العروض التى ترشحها اللجنة لتمثيل مصر بالمهرجانات الدولية، بأنه لم يفشل سوى عرض واحد وهو الذى ذهب إلى سوريا (يوم من هذا الزمان) وذكر اسم المؤلف سعد الله ونوس والمخرج عمرو دواره والنجمة سهير المرشدى، يا إلهى لقد حفظت ذاكرته هذه التفاصيل ولم تذكر سوى هذا العرض الذى لم يشاهده سواء عند عرضه فى مصر لمدة خمس وأربعين ليلة أو بمهرجان دمشق الثانى عشر عام 2004، كنت أتصور أن يتحلى بالموضوعية ويتحدث عن كيفية استقبال المهرجان الوطنى العاشر للمسرح الجزائرى لعرضه الشبكة والذى لم يحظ بمقالة نقدية واحدة بالصحف أو المجلات ووضعنى فى حرج كضيف شرف حينما سألونى: هل هذا هو مستوى عروضه الأخيرة؟! ألم يكن من الأجدر أن يكتفى بتكريمه؟! وذلك برغم وقوف إدارة البيت الفنى وإدارة المسرح القومى وراءه وتقديم كل التسهيلات وفى مقدمتها تلك النخبة الرائعة من الممثلين والممثلات وفى مقدمتهم سيدة المسرح العربى سميحة أيوب وتكفى مشاركتها الارتقاء بمستوى أى عرض، والذى يريد أن يتأكد من هذه الحقيقة يمكنه المقارنة مع عرض أنت فين يا جميل؟ الذى قدمه أردش للمسرح الكوميدى عام 2001.

لقد ترددت كثيراً فى كتابة هذ التوضيح خاصة وأن عرض «يوم من هذا الزمان» قد حقق نجاحا كبيرا سواء على المستوى النقدى باعتراف كبار النقاد والمتخصصين أو المستوى الجماهيرى طبقا لارتفاع معدل الايرادات، ولأننى أرى دائماً أن العمل الجيد كفيل بالرد خاصة بعد إشادة السفير المصرى بسوريا بمستوى العرض، ولكن نظرا لاهتمام كثير من الزملاء بما صرح به سعد أردش واستنكارهم لمغالطاته رأيت من واجبى أن أضع الحقائق أمام القارئ خاصة وأن البعض قد رأى أن مغالطاته هذه هى رد فعل وتصفية حساب مع كتاب شيخ النقاد المسرحيين والدى فؤاد دواره «تخريب المسرح المصرى» والذى اتهم فيه أردش بأنه أحد قتلة المسرح المصرى، وهو الكتاب الذى تم عرضه بالعدد الأول من جريدة مسرحنا نظرا لأهميته البالغة، وإن كنت أنا شخصياً لا أميل إلى هذا الربط خاصة وأن الأستاذ أردش أشاد فى أكثر من برنامج تليفزيونى بجهودى المسرحية، كما أتيحت لى فرصة تمثيل مصر معه فى أكثر من مهرجان مسرحى ببعض دول المشرق العربى أو مغربها.

ونظراً لأننى أريد فقط إيضاح الحقائق فإننى أود تسجيل النقاط التالية:

١ – ما جاء بالعدد الثانى من جريدة «مسرحنا» بتاريخ (2007/7/23) يعد ظلماً بينا واستكمالاً لمؤامرة عدم ترشيح العرض بمهرجان دمشق الدولى عام 2004.

٢ – إن إدارة المهرجان وككل المهرجانات المسرحية الكبيرة شاهدت العرض من خلال لجنة متخصصة وقامت بدراسة ملف العرض وجميع المقالات النقدية التى كتبت عنه وبالتالى تم اختياره من قبل وزارة الثقافة السورية وبالتنسيق مع الإدارة المركزية للعلاقات الثقافية ووزارة الثقافة المصرية وذلك بالرغم من محاولة رئيس البيت الفنى حينئذ (د. أسامة أبو طالب) ترشيح عرض آخر ومحاولته عرقلة سفرى مع الوفد.

٣ – حاولت لجنة المسرح بالمجلس الأعلى للثقافة والتى اعتادت أن تقوم بترشيح بعض العروض التى يتحمس لها بعض أعضائها وغالباً ممن يقومون بإنتاجها ترشيح عرض «أحلام شقية» إنتاج مركز الهناجر ولكن وزارة الثقافة رأت مشاركة عرض يوم من هذا الزمان.

٤ – نجح العرض فى تمثيل مصر وكان ذلك واضحاً من خلال النشرة اليومية للمهرجان والندوة التطبيقية الخاصة به وكذلك المقالات بالصحف والمجلات السورية وأيضا من خلال رد الفعل بالصحف المصرية ومع ذلك وكما كتب الزميل عبد الرازق حسين بمجلة آخر ساعة (رغم محاولات تشويه مشاركة مسرحية «يوم من هذا الزمان» واعتراض بعض أعضاء لجنة المسرح وترشيحها لمسرحية أخرى فى حين أكد أغلب أعضاء هذه اللجنة عدم صحة المنسوب إليهم وأن ما حدث ملاحظات فردية حاول أصحابها جرجرة اللجنة لخلافات لا علاقة لهم بها... رغم هذه الزوابع إلا أن احتفاء الجمهور السورى سواء بالمشاهدة أو المناقشة فى الندوة الرئيسية إلى جانب إشادة السفير المصرى فى سوريا «حازم خيرت» التى تحولت إلى برقية شكر لوزارة الثقافة، هذه المواقف الرسمية والشعبية قطعت الطريق أمام هواة تعكير وتشويه الآخرين دون أن يكون لديهم مبرر واحد يفسر حالة العداء والتربص ضد عمل فنى).

مجلة آخر ساعة (2004/12/8).

٥ – كنت أتمنى أن يذكر سعد أردش ما حدث فى الدورة التالية عندما نجحت بعد عامين لجنة المسرح فى مشاركة عرض «أحلام شقية» والذى وكما كتبت الزميلة عبلة الروينى كان عرضا مؤسفا تسبب فى تشويه وجه المسرح المصرى، وبالمناسبة كانت الزميلة عبلة مشاركة فى هذه الدورة ومعها من تحمس لعرض أحلام شقية وأصر على ترشيحه ومع ذلك صمت الجميع وتصوروا أن المغالطات قد تجدى!!.

٦ – إن الأستاذ سعد أردش بتاريخه يجب ألا يسمح لنفسه بالحديث عن عرض لم يشاهده ولا أن يشارك فى تزوير التاريخ، وأن ثقته فى بعض الأشخاص غير الموضوعيين يجب ألا تدفعه لترديد أكاذيب اعتمدت على مقال واحد لصحفى بإدارة النشرة يدعى ماهر الخولى فى حين تم تجاهل مقالات وإشادة النقاد جهاد الزغبى، زياد كرباج، مشهور خيرزان، داود أبو شقرة ورفيق سمعان وغسان شمه.

وأخيراً لا أجد ما أوجهه إلى الأستاذ أردش سوى تذكيره بقول الله تعالى: (يا أيها الذين آمنوا إن جاءكم فاسق بنبأ فتبينوا أن تصيبوا قوما بجهالة فتصبحوا على ما فعلتم نادمين) صدق الله العظيم.

هذا ومرفق طيه بعض الشهادات النقدية عن العرض وصورة خطاب السفير المصرى بدمشق إلى وزير الثقافة المصرى.

بخلاف مجموعة الأخبار والموضوعات الصحفية التى أشادت بالعرض ومستواه الفنى وارتفاع إيراداته كما تناول العرض بالنقد والتحليل نخبة من كبار النقاد المتخصصين ونذكر على سبيل المثال لا الحصر بعض ما كتبه هؤلاء الأساتذة:

«فى واحد من أهم عروض البيت الفنى للمسرح خلال الموسم الصيفى الحالى كانت مسرحية «يوم من هذا الزمان» مسرحية من تلك العروض التى تظل فى الذاكرة والعقل وأيضا.. فى الوجدان لفترة كبيرة إذ يصعب بالفعل نسيانها، وأعتقد أن هذا أهم ما يحصل عليه أى عرض مسرحى أن يظل باقيا داخل المتفرج المتلقى حتى بعد نهاية العرض، بل وحتى بعد انتهاء مدة عرض المسرحية بشهور وربما بسنوات.. وهذا العرض من هذه العروض ذات القيمة الرفيعة.. تحية صادقة أقدمها للبيت الفنى للمسرح على عرض يعد أفضل ما شاهدت خلال الموسم الصيفى الحالى».

آمال بكير – جريدة الأهرام 2003/8/8

■ د. عـــمـــرو دواره

«يوم مقداره ألف عام رحلة كشف وأهوال «يوم من أيام هذا الزمان» مسرحية سعد الله ونوس كتبها وهو يذوب موتا – يهبط إلى العالم السفلى – كان قد عرف فالتزم قول الحقيقة... مسرحية ملائمة للعصر وهى ميزة تحسب للمخرج عمر دواره الذى يبحث ويدرس ليكتشف نصوصا تعبر عن إيقاع المرحلة الراهنة وما يعد أكثر من نقد اجتماعى ورؤية تنضوى على عمق وواقعية وبساطة»..

فوزية مهران – جريدة الأسبوع 2003/10/27

«حرص عمرو دواره على تأكيد رؤية «ونوس» من خلال الستائر البيضاء الشفافة المهترئة الأطراف المصبوغة بالدم، دلالة على ذلك العالم المفضوح، ومن خلال وعى بالغ بمفردات العرض المسرحى والإضاءة الشاحبة المعتمة فى بعض الأحيان، الحركة الجادة لمفردات الزمن الوضيع والمنكسرة لفاروق وزوجته..

محمد الرفاعى – مجلة صباح الخير 2003/10/7

«عشت زمنا من الفن الحقيقى مستمتعا ببهجة ذهنية ووجدانية قلما شعرت بها فى عروض المسرح الأخيرة، واقتنعت بما قاله النقاد المتخصصون أن العرض من أحسن العروض التى قدمت منذ سنوات طويلة، وزاد من ثرائه وإمتاعه الأداء المبدع للفنانة المتألقة سهير المرشدى ومع كل من المؤلف المستنير والمخرج الواعى جالت الخواطر، وكان من بينها توفيق المخرج فى الخروج بالعرض وهو يحمل كل هذا القدر من التأثير والاستحواذ على مشاعر المتلقى وأحاسيسه».

فيصل عزب – جريدة الأهرام المسائى 2003/10/6

«بالتأكيد قدم عمرو درا ه عرضا يضاف إلى عروضه كمخرج يعرف كيف يؤكد دوره وتواجده دون تشويه للنصوص ودون ادعاد كاذب بأنه مؤلف العرض المسرحى»..

نبيل بدران – مجلة الوطن العربى 2003/10/17

«يحسب للمخرج عمرو دواره اختيار هذا النص الجاد وتقديمه لمشاهدى مسرح الغد، ويحسب له أيضا اختيار الممثلين والالتزام بتحويل النص المكتوب إلى حركة وأداء وإيقاع ومؤثرات، مع التأكيد على حالة الغموض والرمز التى تحيط بالأحداث، الإضاءة فى أغلب الحالات كانت جمالية وتوظيفه لمنطقة الإظلام لتغيير الديكور كان موفقا من خلال الجمل المهمة المصاحبة بالموسيقى»..

عبد الرازق حسين – مجلة آخر ساعة 2003/8/6

المخرج عمرو دواره أحسن اختيار نجومه للتعبير عن شخوص المسرحية وقاد فريقاً مسرحيا أبدع لنا عملا فكريا فنيا فتعامل مع النص والممثلين ببساطة وشاعرية وحركة سهلة وأداء متميز.

جلال عبد العال – مجلة الكواكب 2003/2/12

«حين تشاهد تلك المسرحية على مسرح الغد الممتلئ على آخره بالبشر ستكتشف أنك ترى حصارا غير لائق لفكرة الحب وتفاجأ بنوع من الأداء المذهل لأربعة من الممثلين على قمتهم الجميلة التى يتجدد رونقها دائما سهير المرشدى إننى أوجه الدعوة لكل من يقرأ هذه السطور كى يسرع إلى رؤية هذه المسرحية فثمن التذكرة جنيهات قليلة ولكن تأثيرها على غسيل الأعماق وإعادة ترتيب أوراق فهم الحياة بلا حدود...».

منير عامر – جريدة العالم اليوم 2003/10/4

«أثار العرض المدهش فى الأعماق فيضا من التساؤلات حول هذه التجربة التى رفعت راية التمرد والعصيان فى وجه عالمنا المشوه، فلا شك أن المخرج المتميز د. عمرو دواره قد تعامل مع نص شديد الثراء واشتبك معه بوعى المثقف وشاغبه بإحساس الفنان فمنحه ذلك الصخب الحيوى المتدفق».

د. وفاء كمالو – جريدة القاهرة 2003/9/30

«المبهر فى العرض الذى قدمته الفرقة فى محكى القلعة أنى لم أتصور أن عرضا بهذا العمق وهذه الرهافة والحدة والقسوة التى تعرى القبح والبشاعة والعفن أن يقدم على مسرح سارية الجبل بالقلعة ووسط جماهير شبه عابرة من كل مكان وخاصة من الأحياء الشعبية ومن الغريب أن هذا الجمهور جلس ليتابع هذا النص الصعب المركب فى صمت وهدوء احتراما لجدية الموضوع والأداء وحسن التناول والإيقاع».

عبد الغنى داود – جريدة الأهرام المسائى 2003/9/29

رسالة إلى رئيس الهيئة

الوصايا العشرون للنهوض بمسرح الثقافة الجماهيرية

غيرتى شديدة على المسرح عموما ، وعلى مسرح الثقافة الجماهيرية خصوصاً، ليس فقط لأننى أنتمى إليها، ولا لأننى أحد الدارسين لعلوم المسرح وخريج معهد الفنون المسرحية 1993، وإنما لأن هذا المسرح بالتحديد هو الأكثر التصاقا بالجماهير.. وانغماسا فى واقعهم، واقترابا من مشاكلهم وهمومهم ورؤاهم، والأكثر انتشارا فى أقاليم مصر كلها من المحافظات حتى القرى والنجوع!

ولهذا كله، فإن حال المسرح عموماً يؤرقنى، وحال مسرح الثقافة الجماهيرية خصوصا يقلقنى، وقد كان دافعى لكتابة هذه الرسالة: ١ – التقسيم غير المنصف للفرق المسرحية بالأقاليم؛ فرق مركزية ، قومية ، قصور ، بيوت (مدن)، بيوت (تجارب)، وهذه الأسماء تحتاج إلى إعادة نظر ما دام التقسيم طبقا لميزانيات العروض المسرحية وليس مقياسا للحكم على قيمة ما يقدمه هذا أو ذاك من عروض مسرحية فالحكم ليس بالتقسيم غير المنطقى لأهمية وقيمة ما يقدم. فماذا تفعل إذا قدم بيت ثقافة شريحة تجارب على مستوى تقنى عال؟ ألا تستحق أن تمثل مصر فى مسابقات رسمية أو دولية كما يحدث مع فرق الفنون الشعبية بالهيئة. وما سبب تميز القصور عنها؟. ٢ – عدم فاعلية لجان الرقابة والمتابعة بالهيئة على العروض المسرحية رغم أن لها من الخبرة العملية والعلمية بأسعار الخامات من خامات ديكور وملابس، ومقارنة أسعارها المدونة بفواتير الشراء بالأسعار الحقيقية فى السوق لهذه الخامات، فضلا عن أنها تحصل على مكافآت ولا تؤدى إلى نتيجة حقيقية كذلك مراجعة أسعار استوديوهات تسجيل الموسيقى بالأجر وهل التسجيل تم فى استوديو صوتى أم فى مكتب كمبيوتر متخصص... لا يحصل على نصف ما يأخذه الاستوديو. ففى إحدى المحافظات سمعت بنفسى ما يتردد من أن المدير المالى لأحد فروع الهيئة هناك يطلب من مندوب صرف لأحد العروض مبلغ 500 (خمسمائة جنيه) حتى يعتمد فواتير الشراء الخاصة بالعرض. كيف ولماذا وبأى حق لا أعلم؟!.

٣ – المبالغ التى تصرف من ميزانيات العروض المسرحية أو تحتجز منها تصرف أو تحتجز بشكل غير صحى بموافقة من (أنصاف المخرجين) بدعوى ترضية عمال الإضاءة القادمين للأقاليم بأجهزة الإضاءة من الإدارة الهندسية أو عمل «عزومة» للجان تحكيم العروض واستئجار سيارة تذهب من مكان العرض لإحضار أعضاء لجان التحكيم وتوصيلهم بعد العرض للقاهرة. ٤ – المستوى المتدنى لكثير من العروض المسرحية والمبلغ المخصص لها ضعيف جدا مما يؤدى إلى عرض المسرحية ليلة واحدة (ليلة اللجنة). ٥ – التعاقد مع الممثلات يتم كثيراً بطرق هزلية، فمثلا تعاقد أحد المخرجين مع ممثلة (أو فتاة) لم تمثل فى حياتها بدعوى أن المبلغ المرصود للتعاقد مع ممثلة ضئيل جدا وهو 1000 جنيه (ألف جنيه) مصرى وكانت لأول مرة فى حياتها تقف على خشبة المسرح. ٦ – كثير من الفرق تعرض ليلة واحدة للجنة من أجل صرف مستحقات المخرج وأعضاء الفرقة. ٧ – أكثر من 80٪ من المخرجين ليسوا مؤهلين دراسيا أو مهنيا للإخراج بل معظمهم ممثلون وتربطهم بمديرى الثقافة علاقات خاصة لذا أقترح عمل قاعدة بيانات بالمخرجين المتعاملين مع الإدراة مصحوبة بالسيرة الذاتية وتصنيفهم على أساس تاريخهم. ٨ – اصطحاب المخرج لمجموعة عمل ثابتة لا يغيرها ويذهب بها إلى الموقع المسئول عن العرض المسرحى مما يتسبب فى عدم ظهور كوادر جديدة من نفس البيئات التى تهتم بهذا النشاط فى الأقاليم: إلخ. ٩ – أين خريجو المعهد العالى للفنون المسرحية من عروض الهيئة إخراجا وتصميماً للديكور وغيره من عناصر اللعبة المسرحية. ١٠ – لائحة الأجور والمكافآت ليست منطقية ليعمل بها خريجو المعهد العالى للفنون المسرحية وكذلك قيمة مكافأة البروفة والعروض للممثل الهاوى فى الأقاليم بجميع فئاتهم أ – ب – ج. ١١ – إهمال بل وعدم وجود دورات تدريبية للمخرجين لتثقيفهم وتعليمهم علوم وفنون الإبداع المسرحى وعدم وجود ورش تأليف جماعى – وإعداد درامى – وورش إعداد ممثل – وقراءة النصوص العالمية والمحلية لتنمية قدرات الفرق المسرحية المختلفة فى الأقاليم.

١٢ – عدم وجود قوافل مسرحية أسوة بالقوافل الثقافية التى تجوب مصر فى عهدكم.

١٣ – عدم وجود مكتبة فيديو تحتفظ بشريط على الأقل لكل عمل مسرحى يقدم بالهيئة.

هذه سيدى بعض العوائق التى تواجه عملية الإبداع المسرحى فى الهيئة وإننى إذ أذكرها أعتذر لسيادتكم جدا عن ذكر العيوب كلها مرة واحدة وبهذا الشكل.

ولكننى واثق فى رؤيتكم المتطورة وعقليتكم المنظمة التى اعتدنا عليها طامعين فى إكمال الصورة المشرقة والمشرفة للهيئة تحت قيادتكم، واسمحوا لى أن أعرض عليكم مقترحاتى بهذا الشأن:

١ – أن يتولى إدارة الفرق المسرحية فى الأقاليم متخصصون من خريجى المعهد العالى للفنون المسرحية شعبة الدراما والنقد المسرحى أو من هم فى قاماتهم. ٢ – تفعيل دور المكتب الفنى للفرق المسرحية. ٣ – إلغاء فكرة العروض المجانية وتحديد أجر رمزى لمشاهدة العروض. ٤ – إنشاء فرع للتسويق بالهيئة وذلك لتسويق العروض الكبيرة. ٥ – سفر العروض المسرحية المتميزة لتمثيل الهيئة فى الخارج على غرار فرق الفنون الشعبية والاستعراضية. ٦ – تعيين خريجى المعهد العالى للفنون المسرحية قسم الدراما كمخرجين بالهيئة أسوة بما يتم معهم فى هيئة المسرح.

٧ – يتقدم المخرج بمشروع تنظيرى مكتوب وذكر أسلوب تناوله للعرض المسرحى المزمع إخراجه له. ٨ – إقامة ورش إعداد ممثل لممثلى الأقاليم طوال العام فى مواعيد محددة. ٩ – إقامة ورش التأليف الجماعى تحت إدارة خريجى قسم الدراما بمعهد الفنون المسرحية. ١٠ – إقامة ندوات علمية وفنية لتثقيف الفرق وتطويرها ودراسة نظريات الإخراج للمسرح ومناهج التمثيل وقواعد الإلقاء ودراسة تاريخ الفن ومدارسه الحديثة. ١١ – تدريب كوادر جديدة فى مجالات وعناصر العرض المسرحى من داخل كل إقليم. ١٢ – إلغاء فكرة مخرج مركزى ومخرج محلى ويبقى هناك مخرج حسب التصنيف الذى سيعتمد بناء على إعداد قاعدة البيانات.



■ محمود الصواف

١٣ – دعوة أعضاء الفرق المسرحية لمشاهدة العروض المسرحية المتميزة على مسارح القاهرة كناحية تعليمية وتقديرية للعناصر المميزة فى كل فرقة فى الأقاليم. ١٤ – تعديل لائحة الأجور للأفضل، ورفع مكافآت الفئات أ – ب – ج. ١٥ – على كل متعاقد فى العرض المسرحى تقديم سيرة ذاتية مختصرة عن أعماله ومؤهلاته وخبراته. ١٦ – زيادة عدد الفرق المسرحية فى الأقاليم لأنه المتنفس الوحيد لأبناء الأقاليم. ١٧ – استمرار عرض المسرحية المنتجة بعد عرض اللجنة إلى ثلاثين ليلة عرض على الأقل بدلا من عشرة عروض فى المكان الأساسى والقرى المجاورة. ١٨ – وضع أسس فنية جديدة لاعتماد المخرجين غير الأكاديميين تقوم على منهج علمى واضح ومحدد بالإضافة إلى وضع البرامج الدراسية المناسبة للمخرجين على أن يحاضر فيها أساتذة متخصصون. ١٩ – التأكيد على تفعيل دور اللجان الرقابية على الفرق والإداريين ماليا وفنيا. ٢٠– أن تكون العروض المسرحية فى الصيف حتى يتسنى للقاعدة العريضة مشاهدة العروض والاستفادة منها.

دور التمثيل

أبوالوفا.... أبوالوفا!

يتحدث سامى حنا الضعيف فى هذا المقال، المنشور فى جريدة العناية بتاريخ 5 سبتمبر 1924 عن دور التمثيل وكيف صارت مصدرًا لمعاداة الفضيلة ويقصد دور التمثيل الهزلى التى تقدم الاسكتشات الفكاهية ناقدًا لما بها من حوار يرى أنه يضم لغة ساقطة وألفاظًا منحطة... ورغم أن هذا هو تقييمه الشخصى فإننا لا ننكر وجود تحول فى حال المسرح وقتها عن المسرحيات الجادة، وانصراف الجمهور عنها إلى الملاهى الراقصة، إن التقييم يظل أسير قناعات هذا الزمن الذى صدر فيه المقال فهو لم يشر إلى الوجه الآخر للمسرح، حيث دور التمثيل الصالح والخيال المفيد... ربما المثير فى الموضوع هو اللغة التى كتب بها المقال؛ إذ ظهر فيها التقييم الأخلاقى متوسلاً بعبارات رنانة كصروح الفضيلة وجنود الرذيلة، كما ينظر إلى الأمر من وجهة نظر قومية إذ يرى أن ما يقدم لا يعلى من شأن البلاد، وليأت صاحب المقال إلى زماننا ويشاهد الحال الآن... ربما يترحم على زمانه الذى لن يجود الزمان بمثل مسرحه حتى وإن كان كما وصف..

هى تلك المحال الجامعة لكل أسباب اللهو وهاتيك الأماكن التى فيها كل وسائل الطرب، هى المواخير التى تهدم فيها صروح الفضيلة.

وهى الملاهى التى تنهار داخلها دعائم مكارم الأخلاق. هنالك تجد للرذيلة أنصارًا وأعوانا وترى للنقيصة جنودًا وقوادا؛ تلك هى دور التمثيل الهزلى وأندية الخيال الفاسد الناقص المنحط؛ فيرى الذاهب هناك ثريات الكهرباء كأنها قطع من شمس السماء، والناس قد اختلفوا فى الأزياء ما بين فنيين ورجال مخدوعين وفتيات ناقصات ونساء سيئات لهم جلبة وضوضاء وصياح وصراخ ولغط وتهويش، حتى إذا رفع الستار حافظوا على النظام وامتنعوا عن الكلام فيظهر الممثلون والممثلات، وتعرض المناظر بأشكال غير مألوفة وأزياء مخصوصة وألوان نادرة تلفت الأنظار برونقها وبهائها وتجذب الأبصار ببريقها ولمعانها. تبرج ممقوت وعمل مرذول وانتهاك لحرمة الأدب بلا وجل وطغيان على الفضائل بلا خوف وفتنة وفساد كبير ولغة ساقطة وألفاظ منحطة ونغمات مخنثة وحركات سافلة؛ فيتلقى الحاضرون والحاضرات صغارًا وكبارًا هذه الدروس السيئة فيتأثرون بما يرون ويبصرون ويسمعون ويدركون مايحول بينهم وبين الفضيلة ويسوقهم إلى ارتكاب الرذيلة فيدخل أحدهم طاهرًا ويخرج نجسًا يدخل إنسانًا ويخرج شيطانا. يدخل وهو من المهتدين ويخرج وهو من الضالين المفسدين.

ومع هذا فالعامة (لنقص إدراكهم وعدم من يرشدهم) يأنسون بهذه المناظر ويسرون بتلك المقابح والمعايب ويبدون انشراحًا عظيمًا واغتباطًا كبيرا ورضاء تاما حتى إذا أسدل الستار أكثروا من الصفير والمكاء والتهويش والعواء وضربوا بأرجلهم على الأرض حتى يرفع الستار ويعود الحال كما كان وفوق ما كان ألا ساء ما يعملون وقبح ما يفعلون، يعملون على فساد آدابهم ويفعلون ما يضرهم ويضر أمتهم ووطنهم وهم لا يشعرون فهل لأنصار الفضيلة ودعاة الوطنية أن يردوا القوم عن طغيانهم ويصدونهم عن ضلالهم ويرشدونهم إلى ما يعلى شأنهم وشأن بلادهم، فما هذه الفئة الطاغية القائمة بالتمثيل الهزلى، وما هذه المناظر الشنيعة إلا سيل جارف للفضائل حامل معه كل النقائص، وما مساعدتنا بغير مكارم الأخلاق والسير فى طريق الأدب والكمال، فمن أراد أن يحفظ نفسه ودينه ووطنه وخلقه وأدبه وماله وزمنه فليهجر هذه المواطن المهلكة وليحرمها على نفسه وليقصد دور التمثيل الصالح والخيال المفيد حيث يرى هناك أعمال المخترعين وما لاقوا، والعصاميين، وكيف عظموا، والفاتحين وما صنعوا إلى غير ذلك مما يحبب فى الفضيلة ويعين على مكارم الأخلاق، فما لنا ننفى الكمال ولا نسعى إليه ونطلب السعادة ونعمل ما يباعد بيننا وبينهما إن كنا نريد الكمال ونحب السعادة. فلنعمل لهما والله لا يضيع أجر العاملين.

حسن الحلوجى

أول حوار صحفى مع الآنسة أمينة رزق

في شهر مايو، وبالتحديد 1 مايو 1927 عرضت سينما الكوزموجراف الأمريكاني بالإسكندرية فيلم "قبلة في الصحراء"، من إنتاج إبراهيم وبدر لاما، وهو الفيلم الأول في تاريخ السينما المصرية، رغم اعتراض البعض بأنه ليس كذلك نظرًا لأن إبراهيم وبدر لاما ليسا مصريين، ولا يجوز أن نؤرخ لبدايات السينما المصرية بفيلم ليس إنتاجًا مصريًا، كما يقول محمد السيد شوشة!! .في اليوم التالي 2 مايو كانت الصحافة المصرية على موعد مع عدد من مجلة المسرح يحمل في طياته أول حوار صحفي مع الآنسة أمينة رزق، التي كانت قد بلغت من النضج الفني وقتها ما يؤهلها للجدل حول الفن والحياة وإن كان حوارها الأول بسيطًا. ومن المعروف أن أمينة رزق – كما يقول محرر مجلة التياترو عدد يوليو 1925 وقفت على المسرح لأول مرة في فرقة رمسيس ... " وأذكر أني صادفتها مرة بمسرح الماجستيك وكانت متفرجة مع عائلتها في إحدى الليالي، وكانت أول من دخل التياترو، فأخذت تغني على البيانو كثيرًا من القطع الغنائية المسرحية كما هي بدون نقص أو تحوير، كأنها إحدى الممثلات المتمرنات".

كان هذا التعريف بأمينة رزق عام 1925 وانطلقت أمينة رزق وفي غضون عامين كانت من ألمع فتيات المسرح المصري ولذا كان طبيعيًا أن تُجري معها مجلة المسرح هذا الحوار الأول لها، تحت عنوان:

حديث مع الآنسة أمينة رزق .. ماذا ترى في الزواج ..؟

أول حديث لها .. "منذ أيام قابلت السيدة زينب صدقي وبرفقتها الآنسة أمينة رزق، وجلست زينب لتحدثني حديث معركتها مع السيدة فاطمة رشدي، وكيف ضربتها ومزقت وجهها. وإذا الآنسة أمينة رزق تقطع الحديث صائحة: أنا عمري ما شفتش واحدة بتعمل حديث، إزاي بتعملوا الأحاديث اللي بنقراها دي؟

ضحكنا جميعًا، ولم يحاول أحد أن يرد عليها، حتى إذا انتهت زينب من قصتها، جعلنا نمزح قليلاً، ثم جعلت أتحدث مع الآنسة الصغيرة:

هل أنت حقًا راغبة في الزواج؟

فضحكت وصاحت بصوت صغير يشبه الصفير: زواج؟! ليه هوَّ أنا مجنونة؟!

قلت: ولكن الزواج ليس للمجانين فقط، وإلا فكيف قبلت الخطوبة وستتزوجين بعد حين قليل؟ (في هذه الأثناء كانت أمينة رزق مخطوبة بالفعل لعلي أفندي وهبي، وهو من رجال القوات المسلحة وقتها، وقد سافر للولايات المتحدة الأمريكية لتعلم الطيران الحربي)

قالت: والله العظيم أنا لحد دي الوقت مش موافقة... همَّ عاوزين يجوزوني... وفعلاً جوزوني، وأنا ما أعرفش حاجة !!

وضحكنا جميعًا عند هذا الجواب الصبياني.

قلت: هل تظنين أن الزواج يجب أن يكون عن حب أم عن غير حب؟

قالت: يعني إيه حب، ويعني إيه زواج، أنا مش قادره أفهم غرضك؟

قلت: يعني هل تعتقدين أن الفتاة لا يجب أن تتزوج إلا شخصًا تحبه فيكون الزواج زواج عاطفة في هذه الحالة، أم هي تستطيع أن تتزوج أي شخص يعرض لها في انتظار أن ينشأ الحب بعد الزواج؟

قالت: وده اسمه كلام؟! لازم يكون الحب قبله.

سألتها: وما هو الحب في نظرك؟ وما هي غايته؟

ضحكت وقالت: أهو ده اللي ما اعرفوش؛ لأني ما اشتغلتش في الفلسفة.

قلت: إذن يا آنسة لو قدر لك يومًا أن تقفي بين أمرين: الزواج والتمثيل؛ فأيهما تفضلين؟

أسرعت في الجواب هذه المرة .. قالت: أنا في هذه الحالة لا أتردد ... التمثيل عندي هو كل شيء .. أنا سعيدة بحياتي الفنية، فلا يمكن أن أتركها لأعيش عيشه زوجية لا أضمن إن كانت ستسعدني أم ستشقيني... إنني أحب فني حب العبادة، وفي كل يوم أعد الدقائق والساعات في انتظار وقت العمل، وهذه الرغبة القاهرة لا يمكن أن تقاوم مطلقًا. وإذا قدّر الله لي أن أتزوج فليس معنى ذلك أنني أهجر المسرح مطلقًا، على أنني أتمنى من صميم قلبي أن أعيش طول حياتي عذراء مقدسة، لا أعرض نفسي إلا تحت هيكل الفن وفوق مذبحه الجميل. وهنا انفجرت الفتاة الكثيرة الخجل، تتكلم بجرأة وباندفاع، واتقدت وجنتاها، واحمرت عيناها، فتركناها تأخذ مدى حدتها، حتى تعبت من الكلام فهدأت وحدها.

وأردت أن أسألها عن بعض شخصيات فوق المسرح. ويظهر أن السيدة زينب صدقي تتولى الوصاية الفنية عليها، فلم تسمح لها بالكلام...

ليه يا ست زينب ما تخليها تتكلم هي صغيرة؟

فأجابت زينب: يا اخويا سيب البنت في حالها، ما تربيش حزازات وأحقاد بينها وبين مخاليق الله، كفايه الغلب اللي شايفينه احنا. وهنا صاحت أمينة: ويعني أنا من غير حاجه خالصه؟! يا عيني عليَّ، اللي لسه ما عملْتش حاجة وشايفه دا كله بيجرى لي.

قلت: ماذا يجري لك يا أمينة؟

وأرادت الفتاة أن تتكلم، ولكن زينب عادت فتدخلت في الموضوع، ومنعتها عن الكلام.

ونشب جدال بين السيدتين؛ عزيزة أمير وزينب صدقي؛ فعزيزة تنتصر لي وتلح على أمينة في الكلام، وزينب تعارض وتمنع أمينة عن الكلام. ويظهر أن كفة زينب كانت راجحة فلم تتكلم أمينة.

قلت: لا بأس، فهل تستطيعين أن تشرحي لي كيف تخرجين أدوارك على المسرح؟

ووجمت الفتاة قليلاً، كأن السؤال كان مباغتًا والجواب عصيًا .....!!

وفي هذه الأثناء جاء بعض الزوار وانقطع الحديث.

قلت ضاحكًا: يا أمينة ها قد صنعت معك حديثًا سينشر الأسبوع القادم.

فاغتاظت الفتاة وجعلت تضحك، وتقول: إزاي .. إزاي .. مين قال لك تعمل حديث؟

قلت: أنت اللي طلبت ذلك، أليس كذلك يا زوزو؟

فردت السيدتان عزيزة أمير وزينب صدقي: صحيح، أنت اللي طلبتي.

وجعلنا نضحك من الفتاة الثائرة، حتى هدأت وجعلت تضحك معنا هي الأخرى.

إذن هذا أول حديث للآنسة أمينة رزق أنشره على علاته".

ونحن أيضًا ننشره بدورنا على علاته، علَّ ممثلاتنا اليوم يجدن فيه ما يتعلمنه من عذراء المسرح العربي.

هشام عبد العزيز

ذاكرة المسرح.. فرقة «الكوميدى المصرية»

قام بتأسيسها الفنان الكوميدى محمد عوض فى منتصف عام 1969 بالاشتراك مع المنتج صلاح يسرى بهدف تقديم العروض المسرحية الكوميدية وذلك بعدما شارك معظم زملائه من نجوم الكوميديا المنتج سمير خفاجى فى تأسيس فرقة «الفنانين المتحدين» فى منتصف عام 1966 وفى مقدمتهم عبد المنعم مدبولى وفؤاد المهندس وأمين الهنيدى وأبوبكر عزت وحسن مصطفى ونظيم شعراوى وعادل إمام وسعيد صالح وجميعهم قد لمعت أسماؤهم من خلال فرق مسارح التليفزيون خلال الفترة من 1962 - 1966

واكبت فترة تأسيس هذه الفرقة تأسيس عدد من الفرق الكوميدية التجارية والتى بدأت الانتشار فى أعقاب نكسة يونيه 1967 ومن بينها ثلاثى أضواء المسرح 1967، المسرح الفكاهى 1969 المسرح الضاحك 1969 فرقة عمر الخيام 1969 فرقة المعلم (محمد رضا) 1970 فرقة نجوى سالم (1970).

افتتحت الفرقة موسمها الأول فى يونيه 1969 بمسرحية «الطرطور» وهى اقتباس عبدالفتاح السيد والسيد منير عن نص أجنبى، وأخرجها وقام ببطولتها كل من محمد عوض وخيرية أحمد ونبيلة عبيد وأمال رمزى وجمال إسماعيل وتدور حول تيمة الكذب الذى لا ينفع ولابد أن ينكشف.

فى نهاية عام 1969 استأجرت إدارة الفرقة مسرح نادى الضباط بالزمالك ليصبح مقرًا لعروضها، وقد بدأ الموسم الثانى للفرقة فى نوفمبر 1969 بعرض مسرحية «طبق سلطة» من اقتباس عبدالله فرغلى عن نص فرنسى من إخراج عبد المنعم مدبولى وقام بالبطولة كل من محمد عوض ونبيلة عبيد وخيرية أحمد وجمال إسماعيل ونبيل الهجرسى وثريا حلمى ومحمد أحمد المصرى «أبولمعة» وتدور أحداثها حول انفصام الشخصية وقام محمد عوض بتجسيد ست شخصيات.

قامت الفرة بتنظيم بعض الجولات الفنية بعروضها سواء للأقاليم أو بعض الدول العربية وقدمت خلالها مسرحية العبيط، كلام رجالة وأيضًا سفاح رغم أنفه وهى مسرحية سبق وأن قام ببطولتها محمد عوض لمسرح التليفزيون.

انضم الفنان القدير فؤاد المهندس مع النجمة شويكار (زوجته حينئذ) إلى الفرقة فى عام 1971 واتفقا على أن يقوما معا ببطولة عرض، يليه عرض يقوم ببطولته محمد عوض، على أن يلتقوا جميعا فى بعض العروض إذا سمح النص بذلك، وفى نوفمبر 1972 تم تقديم عرض هاللو دولى المقتبس عن «الخاطبة» لتورنتون وايلدر وقام بإعدادها الكاتب عبدالرحمن شوقى وبإخراجها جلال الشرقاوى وببطولتها كل من شويكار وفؤاد المهندس ومحمد عوض وزيزى البدراوى مع زوزو شكيب وسناء يونس ومحمد صبحى .

قامت الفرقة بجولة إلى الولايات المتحدة الأمريكية لتقديم عدة حفلات للعرب المقيمين بها، وشارك أعضاؤها فى تمثيل فيلم سينمائى عربى بعنوان «رحلة العجائب»

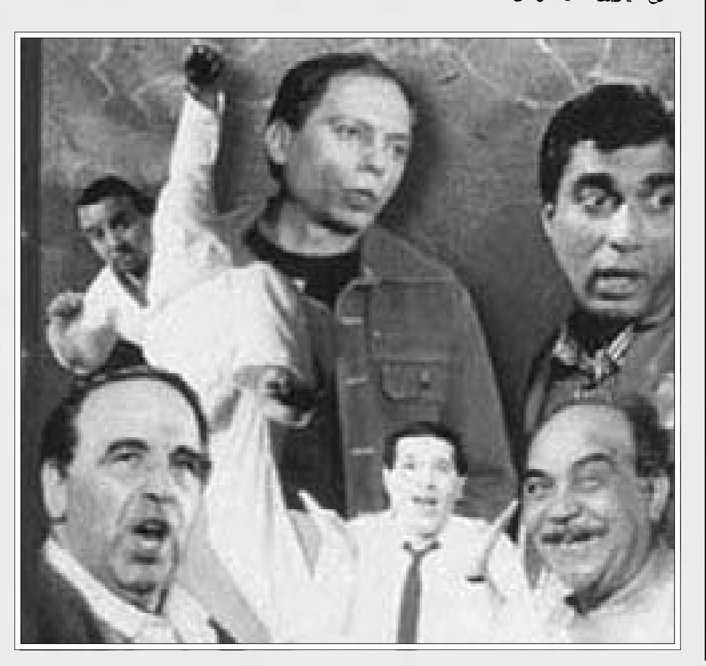
تعاقبت عروض الفرقة فقدم محمد عوض من بطولته أنا وملك سيام (1973) حب ورشوة ودلع (1974)، نقطة الضعف (1979) والتى قدمت بعد ذلك بعنوان راسب مع مرتبة الشرف، ليلة القبض على حمص (1985).

فى حين قدم فؤاد المهندس مع شويكار نجمة الفاتنة (1972) ياما كان فى نفسى (1975) ليه ليه (1976) إنها حقًا عائلة محترمة (1977) (بالأشتراك مع الفنانين المتحدين) سك على بناتك لفؤاد المهندس مع سناء يونس وشريهان، هالة حبيبتى لفؤاد المهندس مع دلال عبد العزيز (عام 1985) وكان آخر عروض الفرقة حيث اضطرت الإدارة إلى إخلاء مقرها بمسرح الزمالك لعدم نجاحها فى الحصول عليه بالمزاد.

ويمكن من خلال الرصد والتوثيق لعروض الفرقة أن نسجل لها نجاحًا فى تقديم عدد كبير من العروض الكوميدية والتى يمكن إدراجها تحت اسم الكوميديا الراقية، وأن عروضها يمكن تقسيمها طبقًا للنص إلى ثلاثة أقسام: نصوص مقتبسة عن أصول أجنبية ونصوص سبق تقديمها إما بفرقة الريحانى أو التليفزيون، و نصوص مؤلفة ومن أهم المؤلفين الذين قدموا أعمالهم للفرقة بهجت قمر، وعبدالرحمن شوقى ولينين الرملى.

ويحسب للفرقة اهتمامها بتقديم عدد كبير من الوجوه الجديدة نذكر منها محمد صبحى، دلال عبدالعزيز، أحمد راتب، محمد أبوالحسن، جلال زكى، شريهان، عايدة فهمى، مى عبد النبى، عهدى صادق، المنتصر بالله، فؤاد خليل، محمود الجندى، عزيزة راشد، وذلك خلال مسيرة الفرقة التى استمرت من عام 1969 إلى عام 1985.وقد شارك فى تقديم عروض الفرقة نخبة من كبار المخرجين فى مقدمتهم:

عبد المنعم مدبولى، فؤاد المهندس، السيد راضى، جلال الشرقاوى، حسن عبدالسلام، سمير العصفورى، وأيضًا أحمد توفيق، وشاكر خضير.



د. عمرو دواره

مجرد بروفة

ملجأ الأيتام

■ يسرى حسان
ysry_hassan@yahoo.com

والغريب فى الأمر أن بعض هؤلاء يأتى إلينا من مناطق بعيدة وينفق على المواصلات أكثر من خمسة جنيهات لكى يحصل على نسخة بالمجان من «مسرحنا» متصوراً أنها – أى الجريدة – ما دامت تصدر عن «الثقافة الجماهيرية» فلابد أن توزع مجاناً!!

أحدهم أراد أن يعوض ما أنفقه على المواصلات فسألني: ألاقى عندك عشر نسخ من العدد الجديد؟ فقلت له: العدد نزل السوق النهارده ويمكنك شراؤه من باعة الصحف فى أى مكان.. فقال: منطقتنا لا تصلها الجريدة!

ولأن منطقتهم قريبة من منطقتنا، فقد خطفت رجلى إلى منطقتهم حتى أرى بنفسي، وكانت المفاجأة أن العدد موجود ومعروض بشكل جيد ولا يمكن لأى عين حتى ولو كانت عمشه أن تخطئه.

اتصلت بصاحبنا فأقسم أنه لم يجد العدد فأقسمت أنا الآخر بأنه موجود.. لكن تقول لمين.. فقد أخبرنى بأنه مش ح يلحق يشتريه ورجانى أن أحتفظ له بعشر نسخ وليس نسخة واحدة لأن له موضوعاً فيه يريد أن يطلع عليه أصدقاءه فى الدول العربية والأوروبية.. فقلت له: ولماذا لا تطلع أصدقاءك فى الدول الأفريقية ودول أمريكا اللاتينية وشرق آسيا أيضا؟!!.

حاجة غريبة فعلاً.. فهذه النوعية من الناس تحديداً يمكن أن تراها «سهرانة» كل ليلة فى وسط القاهرة ويدفع الواحد منهم بالمائة والمائتى جنيه لكنه يستخسر جنيهاً واحداً فى مطبوعة ثقافية المفروض أنها تلبى احتياجاته فى هذا الشأن.

ولهؤلاء أقول: إننا لا نصدر نشرة عن المسرح حتى نوزعها بالمجان، بل نصدر جريدة محترمة هى الوحيدة من نوعها فى مصر والوطن العربي ونعمل عشرين ساعة يومياً من أجل أن تصدر فى موعدها وبشكل لائق.. لذلك لا نرضى على أنفسنا أن يحصل عليها البعض بالمجان لإدراكنا أن قارئاً يحصل على جريدة بالمجان لن يحترمها، لذلك أرجو من الذين يصرون على أن نحتفظ لهم أو نرسل إليهم بكل عدد جديد من مسرحنا أن يرحمونا من هذه الاستغاثات ويذهبوا إلى الباعة لشرائها.. ونعتذر عن عدم تلبية أى طلب من هذه النوعية.. التوزيع ماشى زى الفل وفاق كل توقعاتنا والحمد لله ومن يريد أن يقرأنا ليس عليه إلا أن يضحى بجنيه واحد لأننا لسنا ملجأً للأيتام!!.




الاثنين 6 / 8 / 2007
السنة الأولى ـ العدد الرابع

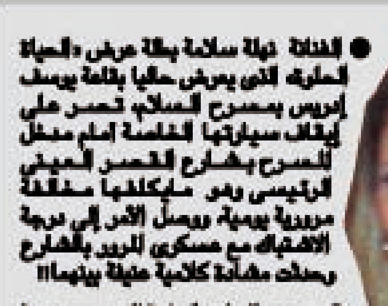




أزمة العروض الفائزة مع مسرح الدولة!

أزمة أخرى واجهها مسئولو البيت الفني للمسرح، بعد قرار الإعلان عن تقديم العروض الفائزة في المهرجان القومي الثاني المصرى على مسرح السلام بداية من الشهر الحالي، هذا القرار الذى اتخذه المسئولون لمواجهة الأزمة الأولى التى تسبب فيها توقف بروفات مسرحية (اللجنة) للنجم نور الشريف وتأجيل عرضها إلى ما بعد عيد الفطر، وهو ما اضطرهم إلى البحث عن بدائل أخرى لتشغيل المسرح خلال فترة الصيف، وكان القرار هو إعادة عدد من العروض التى حصلت على جوائز من المهرجان بمعدل ٣ ليال لكل عرض، وبالفعل تم تحديد قيمة التذكرة بمبلغ خمسة جنيهات، وتم الإعلان عن أسماء العروض المرشحة، وكانت المفاجأة هى اختيار عدد من العروض التى لم تحصل على أية جوائز، والتى شاركت على هامش المهرجان خارج المسابقة الرسمية مثل عرض (أنا كريستى) للمخرج الشاب (أحمد رجب)، وكذلك اختيار عرضين للثقافة الجماهيرية هما "منمنمات تاريخية" لفرقة بنى مزار، من إخراج حمدى طلبة، و"العشرة الطيبة" لفرقة الإسكندرية القومية، من إخراج عبد المقصود غنيم اللذان ربما يتعذر عرضهما على مسرح السلام بالقاهرة بسبب مشكلة انتقالات أعضاء هذه الفرق، فى الوقت نفسه فشل مسئولو مسرح الدولة فى إعادة عرض (إكليل الغار) الذى حصد معظم جوائز المهرجان، فى مقدمتها جائزة أحسن عرض، وذلك بسبب انشغال بطل العرض ومخرجه (شادى سرور) لمشاركته فى مسرحية (برهومة وكلاه البارومة) للقطاع الخاص، والتى تعرض فى الإسكندرية حالياً، كذلك لاعتذار الفنان (خليل مرسي) أحد أبطال العرض، لانشغاله بعدد من الأعمال التليفزيونية التى ستعرض فى رمضان القادم. كما أعلن عدد من مخرجي المسرحيات المرشحة للعرض، والحائزة على جوائز المهرجان القومي، أن البيت الفني للمسرح حدد مواعيد العروض وأعلن عنها فى الصحف دون اتفاق أو ترتيب مسبق معهم وهو ما قد لا يتوافق مع ظروف هذه الفرق واستعداداتها لتجهيز عروضها.

■ عادل حسان



● الفنانة نهلة سلامة بطلة عرض «الحياة الحلوة» التى يعرض حاليا بقاعة يوسف إدريس بمسرح السلام تصر على إيقاف سيارتها الخاصة أمام مدخل المسرح بشارع القصر العيني الرئيسى وهو ما يكلفها مخالفة مرورية يومية، ووصل الأمر إلى درجة الاشتباك مع عسكرى المرور بالشارع وحدثت مشادة كلامية عنيفة بينهما!!

● حددت الإدارة العامة للمسرح بهيئة قصور الثقافة السادس عشر من أغسطس الحالي موعداً لافتتاح فعاليات مهرجان المخرجة العربية بعد انتهاء رحلة البحث عن مسرح يستضيف عروض المهرجان وندواته، وقد استقر الأمر على مسرح محكى القلعة تستمر فعاليات المهرجان حتى الخامس والعشرين من الشهر نفسه ولم يعلن مسئولو إدارة المسرح حتى الآن أية تفاصيل أخرى عن المهرجان!!

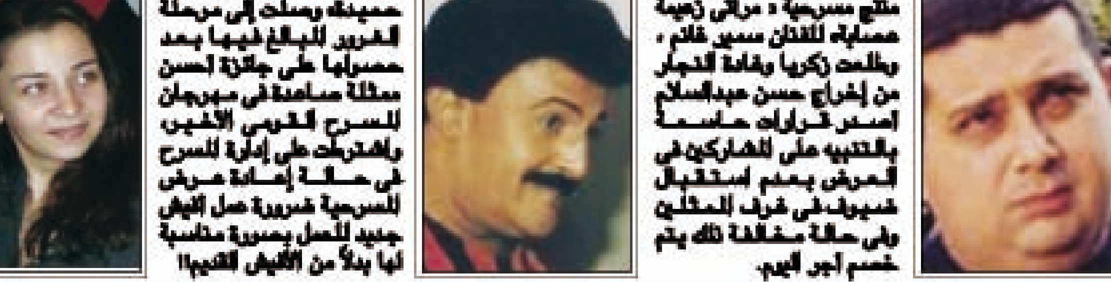
● فشل د. هاني مطاوع للعام الثاني على التوالى فى تقديم العرض المسرحى «قصة حب» من تأليفه وإخراجه وكان من المفترض تقديمه ضمن خطة فرقة مسرح الغد التابعة للبيت الفني. د. هاني لم يستقر حتى الآن على بطلة العرض التى تم تغييرها عدة مرات، وفى الوقت نفسه أكد أشرف زكى المسئول عن مسرح الدولة عدم توافر أية معلومات خاصة بالعرض وبالتالي لا يمكنه الإعلان عن موعد نهائي لافتتاحه..

عرائس كنز الكنوز تتألق فى الإسكندرية!!!

تحقق مسرحية العرائس "كنز الكنوز" التى تعرض حاليا على مسرح السلام "الصغير" بمصطفى كامل بالإسكندرية، إيرادات مرتفعة بالمقارنة مع العروض المسرحية التى تقدم للأطفال بالإسكندرية خلال الموسم الصيفى الحالي، وهى من إنتاج البيت الفنى للمسرح، المسرحية من تأليف ناجى عبدالله وأشعار أيمن النمر، ألحان إيهاب حمدى، وديكور وتصميم عرائس سامية عبد اللطيف، والإخراج لمحمد عنتر. العرض يعتمد على العرائس التى يحبها الأطفال والكبار معاً وهو ما ساهم فى نجاحه عندما قدم من قبل على مسرح القاهرة للعرائس خلال العام الماضى.

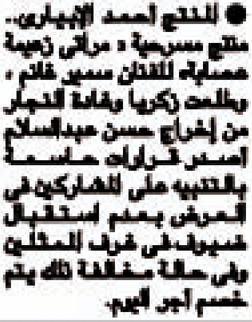
■ أيمن النمر

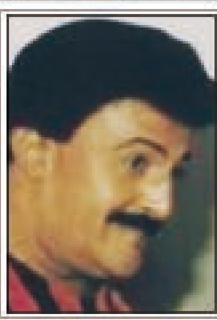
كواليس



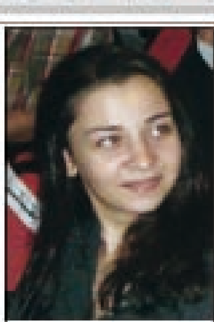


● ماجد الكدوانى بطل مسرحية «الإسكافى ملكاً» التى تجرى بروفاتها حاليا على خشبة المسرح القومى فرض على المخرج خالد جلال مجموعة من أصدقائه وجلساء المقهى التى يجلس عليها وهم.. حسن الشريف ابن الراحل على الشريف ومحمد رضوان وعلى كمالى.. لينضموا لفريق عمل المسرحية!!





● المنتج أحمد الإبيارى، منتج مسرحية « مراتى زعيمة عصابة» للفنان سمير غانم، وطلعت زكريا وغادة التجار من إخراج حسن عبدالسلام أصدر قرارات حاسمة بالتنبيه على المشاركين فى العرض بعدم استقبال ضيوف فى غرف الممثلين وفى حالة مخالفة ذلك يتم خصم أجور اليوم.



● الممثلة الشابة داليا محمود حميدة وصلت إلى مرحلة الغرور البالغ فيها بعد حصولها على جائزة أحسن ممثلة صاعدة فى مهرجان المسرح القومى الأخير، واشترطت على إدارة المسرح فى حالة إعادة عرض المسرحية ضرورة عمل أفيش جديد للعمل بصورة مناسبة لها بدلاً من الأفيش القديم!!